Deutsche Philologie

Kaiser Heinrich IV. im deutschen Drama

Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Tendenzliteratur

Inaugural-Dissertation

zur
Erlangung der Doktorwürde bei der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

Vorgelegt von
Reinhold Kolarczyk

Promotion: 29. November 1933

NS-Druckerei Görlitz, Luisenstraße 8

Referent: Professor Dr. Merker

Korreferent: Professor Dr. Ranke

Tag der mündlichen Prüfung: 16. Dezember 1931

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern!

Inhaltsverzeichnis.

I. Einleitung 7
a) Thema und Methode der Arbeit 7
b) Das Quellenmaterial 7
c) Der Stoff und sein Auftauchen in der deutschen Literatur . 12
II. Heinrich IV. im 18. Jahrhundert 14
a) Johann Jakob Bodmer 14
b) Jul. Friedr. von Soden und J. G. Dyk 23
III. Heinrich IV. im 19. Jahrhundert 28
A. Im Zeichen des Freiheitsdramas (1800 bis etwa 1845). Schillernachfolge. Romantik und jungdeutsche Tendenzdichtung 30
Friedrich v. Maltzahn 30
Friedr. Wilh. Rogge 31
Hermann Marggraff 32
Hans Koester 34
B. Politische Tendenzdichtung 38
a) Das Kulturkampfpropagandadrama 38
Friedrich Rückert 39
anonym: „Kaiser H. IV., 1. Teil: Heinrich und Gregor“ 41
anonym: „Hildebrand“ 42
Ferdinand v. Saar 43
b) Das historisch-nationale Drama (nach 1871) 45
Richard Weiland 46
Karl Kutter 46
Friedrich Helbig 46
Ernst von Wildenbruch 49
IV. Heinrich IV. im 20. Jahrhundert 56
Paul Ernst 56
V. Schlußbetrachtung 62
Bibliographie der Heinrichdramen 63
Literaturangaben 64
Lebenslauf 66

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546301_0178

I. Einleitung.

a) Thema und Methode der Arbeit.

Kaiser Heinrich IV. (1050—1106) gehört zu den umstrittensten Kaisergestalten des deutschen Mittelalters. Person und Lebenswerk dieses Herrschers sind immer wieder in das politische Parteigezänk des Alltags hineingezogen worden. Selbst die historische Forschung war lange Zeit nicht in der Lage, Letztgültiges über Heinrich IV. auszusagen. — Neben dem Streit der Gelehrten geht seit dem 18. Jahrhundert der Streit der Literaten. Eine unverhältnismäßig große Zahl kleiner und kleinster Talente hat versucht, das politische Tagesgezänk um Heinrich IV. auf literarischer Ebene auszutragen. Es ist der Sinn dieser Arbeit, auf Grund einer stoff- und problemgeschichtlichen Untersuchung aufzuzeigen, wie sich das Bild Heinrichs IV. und seiner Zeit in der dramatischen Dichtung der Deutschen widerspiegelt. Dabei wird der Hauptwert überall auf die Herausarbeitung der mannigfaltigen Beziehungen der einzelnen Werke zu der Zeitgeschichte ihrer jeweiligen Entstehungsjahre gelegt.

b) Das Quellenmaterial.

Ueber Kaiser Heinrich IV. und seine Zeit berichtet eine große Zahl von Annalen und Chroniken, die zumeist von geistlicher Hand geschrieben sind. Bei der Unterschiedlichkeit des überlieferten Materials ist nur die strengste und sachlichste Kritik dazu imstande, ein einigermaßen objektives Bild von Heinrich IV. und seiner Zeit zu entwerfen.

Das Quellenmaterial stammt fast sämtlich aus zwei großen Lagern: aus dem der Freunde des Kaisers oder aus

dem seiner Feinde. Neutrales Verhalten kommt nur ganz selten vor. Die feindlichen Darstellungen überwiegen durchaus. Die unglaublichsten Verleumdungen und Entstellungen kommen darin vor. Die Darstellungen aus Freundeshand dagegen bestehen nur aus Lob.

Für alle anderen sollen hier nur drei der bekanntesten Quellen herangezogen werden, die deshalb am wichtigsten sind, weil sie lange Zeit die Grundlagen der historischen Forschung überhaupt bildeten, und weil sie in den später zur Besprechung stehenden Dramen immer wieder mittelbar oder unmittelbar als historische Grundlage herangezogen worden sind.

An erster Stelle sind die Annalen des Hersfelder Mönches *Lampert* zu nennen. Lampert gibt sich Mühe, recht genau und objektiv zu schildern, trotzdem fällt manchmal der Historiker dem Erzähler zum Opfer, oft zum Nachteil der historischen Wahrheit. — Was wir von Canossa wissen, geht meistens auf Lampert zurück. Und gerade in der Schilderung der Ereignisse von Canossa ist er recht ungenau. Der Hersfelder Mönch schildert das dreitägige Bußestehen Heinrichs in Eis und Kälte und die Geschichte von dem Gottesgericht zwischen Papst und Kaiser mit Hilfe des Abendmahles. Diese Schilderungen sind später die Veranlassung für die leidenschaftliche Stellungnahme für oder wider den Kaiser geworden. Wir dürfen heute auf diese Dinge als auf eine leicht widerlegliche Geschichtslegende zurückblicken.[1] Es ergibt sich deshalb, daß diese wichtigste Quelle für den Historiker nur mit der größten Zurückhaltung zu gebrauchen ist, da ihre kritiklose Interpretation ein ganz falsches Bild ergibt. Bei literarischen Bearbeitungen jedoch ist Lamperts Annalenwerk oft genug als historisches Dogma benutzt worden.

Fast ebenso wichtig wie die Hersfelder Annalen ist im Zusammenhang dieser Arbeit die berühmte *Vita Heinrichs IV.* von unbekannter Freundeshand. Sie singt ganz einseitig nur das Lob des Kaisers. Auf sie geht vor allem die Darstellung Heinrichs als Friedenskaiser, als treuester

---

[1] Vergl. Bernhard Schmeidler „H. IV. und seine Helfer im Investiturstreit", Leipzig 1927, und Karl Hampe „Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und Staufer", Leipzig 1923.

Beschützer der Armen, Witwen und Waisen zurück. Aber auch die Vita ist durchsetzt von einer Unmasse von legendären Zügen und bedeutet deshalb für den Wahrheit suchenden Historiker allein recht wenig.

An letzter Stelle müssen noch die großen *Briefe Heinrichs an Abt Hugo von Clugny und an König Philipp von Frankreich* erwähnt werden. Die Briefe sind die Quellen für den Abfall des ältesten Sohnes und für die Gefangensetzung des Kaisers durch den Sohn. Auf sie gehen fast sämtliche literarischen Bearbeitungen des Abfalls Heinrichs V. zurück.

Auch die Geschichtswerke des 19. Jahrhunderts benutzen alle diese Quellen. Immer wieder zitieren sie kritiklos Lampert und die Vita. Eines der ersten ist *Johannes Voigts „Hildebrand als Papst Gregor VII. und sein Zeitalter"* (Weimar 1815). Voigt zieht für seine Zeit erstaunlich viel Quellenmaterial heran und ist dadurch ein beliebtes Nachschlagewerk geworden.

Viel unbedeutender ist *J. M. Sölts „Heinrich IV., Kaiser und König der Teutschen"* (München 1823). Der Verfasser stellt sich die echt romantische Aufgabe, nachzuweisen, wie die rächende Nemesis das Schicksal des Einzelmenschen bestimmt, wie „jede Tat sich selbst richte, und daß der einzelne überall dem Ganzen diene, wollend oder nicht wollend". Auch dieses unzulängliche Werk, das sich überall an Lampert hält, ihn auszieht und interpretiert, ist den historischen Dramatikern sicherlich ein willkommenes Nachschlagewerk gewesen.

Zuletzt ist noch *G. A. H. Stenzels „Geschichte Deutschlands unter den Fränkischen Kaisern"* (Leipzig 1827) zu nennen. Stenzel beschreitet als erster philologisch-kritische Wege, lehnt sich jedoch im einzelnen noch viel zu genau an Lampert an.

Auf die Leistung der Geschichtswerke unseres Jahrhunderts braucht hier nicht näher eingegangen zu werden, da sich das in den folgenden Ausführungen entworfene Kaiserbild eng an sie anlehnt.[2]

Als Kaiser Heinrich III., der zweite aus dem Geschlecht der salischen Franken, 1056 stirbt, ist sein Sohn Heinrich sechs Jahre alt. Für kurze Zeit liegt die Erziehung des

[2] Vergl. Anmerkung 1.

Kindes in den Händen seiner kaiserlichen Mutter Agnes. Um den späteren deutschen Kaiser ihrem Willen gefügig zu machen und ihn in ihrem Sinne zu erziehen, rauben die deutschen Fürsten, mit dem Erzbischof Anno von Köln an der Spitze, im Jahre 1062 den Knaben der Mutter und entführen ihn an Annos Hof nach Köln. Durch seine Eigensucht und Strenge erregt Anno bald den Unwillen der Fürsten und sieht sich gezwungen, die Regierung des Reiches und die Erziehung des jungen Heinrich dem Erzbischof Adalbert von Bremen zu überlassen. Der Bremer Erzbischof, ein eifriger Verfechter des alten Kaisergedankens, von der Vorstellung einer völlig unumschränkten Machtfülle des Thrones erfüllt, erzieht Heinrich im Sinne solcher Anschauungen. Noch etwas anderes gibt er dem jungen Prinzen mit auf seinen weiteren Lebensweg: die wilde Abneigung gegen die Sachsenfürsten, von der er selbst erfüllt ist. So vorbereitet, läßt Adalbert im Jahre 1065 Heinrich IV. in Worms mündig erklären. Damit beginnt die eigentliche Regierungszeit des Königs. Bis 1066 steht der junge Herrscher noch völlig unter dem Einfluß Adalberts, dann muß auch Adalbert den Hof Heinrichs verlassen. In demselben Jahre muß der König wider Willen die ihm seit Kindertagen anverlobte Berta, eine Tochter der Gräfin Adelheit von Turin, heiraten. — Bald gewinnt Adalbert erneut Einfluß auf die Politik des Königs und benutzt ihn dazu, Heinrich IV. für einen Entscheidungskampf gegen die Sachsen zu gewinnen. Im Jahre 1075 gibt die Zerstörung der Grabkapelle auf der Harzburg durch die Sachsen willkommenen Anlaß zu einer endgültigen Auseinandersetzung. In der Schlacht von Hohenburg werden sie entscheidend geschlagen. Unmittelbar nach diesem Kampf beginnt die große, unter dem Namen des Investiturstreites bekannte Auseinandersetzung Heinrichs IV. mit Gregor VII., in deren Verlauf der König vom Papst in den Bann getan wird. Die Bannung ist für die deutschen Fürsten das ersehnte Zeichen für einen allgemeinen Abfall von ihrem obersten Lehnsherrn. Um die Lösung vom Banne zu erhalten, geht der deutsche König 1077 nach Canossa. Nach erhaltener Absolution kehrt er für wenige Jahre nach Deutschland zurück, um die Ordnung im Reiche wiederherzustellen. 1081 zieht er jedoch wieder nach Italien und nimmt 1084 Rom

ein. Gregor VII. flüchtet vor Heinrich nach Salern, wo er kurze Zeit darauf stirbt. Inzwischen krönt der Gegenpapst, Klemens III., den deutschen König zum Kaiser. Nach einem abermals mit wechselndem Erfolge unternommenen Romzug (1090) treffen Heinrich IV. die schwersten Schicksalsschläge seines Lebens: zuerst der Abfall, und bald darauf der Tod seines erstgeborenen Sohnes Konrad, dann der Abfall und die Empörung des zweiten Sohnes Heinrich. Im Laufe der Auseinandersetzung mit seinem Sohne wird der Kaiser gefangen und gezwungen, auf Krone und Reich zu verzichten. Aus der Gefangenschaft entkommt er nach Lüttich und stirbt dort im August 1106.

Wichtiger als dieser allgemein bekannte äußere Ereignisgang der Regierungszeit Heinrichs IV. ist im Zusammenhange dieser Untersuchung der innere Werdegang des Herrschers, über den noch einiges gesagt werden muß. In den ersten Jahren nach Heinrichs III. Tode leitet die Kaiserin Agnes die Erziehung ihres unmündigen Sohnes. Agnes' hervorstechendster Grundzug ist ihre freudlose und düstere Frömmigkeit. Der junge König leidet viel unter diesem Wesen seiner Mutter. Zeit seines Lebens hat Heinrich seine von Haus aus ererbte wilde Lebenslust mit dem christlichen Lebensideal, das ihm seine Mutter vorstellte, nicht zu vereinigen gewußt. — Aus den Händen der Mutter gerät der königliche Prinz in die Hände Annos von Köln und der Fürsten. Überall ist er der Willkür seiner sogenannten Beschützer ausgesetzt. Den von Haus aus gutherzigen und offenen Menschen umlauert das tiefste Mißtrauen. Seine Gutherzigkeit erntet frühe Enttäuschungen. Aber solche Enttäuschungen lassen neben innerer Zerrissenheit in Heinrichs Seele eine neue Eigenschaft erwachen, die seinen Erziehern am allerwenigsten genehm sein konnte, seine unglaubliche Zähigkeit. Zu ihr gesellt sich bald eine gewisse Verschlagenheit des Charakters. Heinrichs Zähigkeit, in deren Schilderung sich alle Quellen einig sind, sollte später seine beste Eigenschaft werden. — Aus der inneren Zerrissenheit, dem Widerstreit seiner persönlichen Offenherzigkeit mit dem durch seine äußeren Bedingungen veranlaßten Mißtrauen und aus der Leidenschaftlichkeit seines Blutes entspringen die Katastrophen seiner Herrscherjahre, denn Heinrichs Herrscherjahre sind in der

Tat mit die größten Katastrophenjahre des deutschen Mittelalters gewesen! Aber immer wieder hat den Kaiser seine Zähigkeit hochgebracht: in den Sachsenkriegen, nach Canossa, nach dem Abfall des Sohnes und der Gefangensetzung. Auch die größte Katastrophe seines Lebens, der Investiturstreit, hat ihn nicht niedergeworfen.

Zu seiner Unbeugsamkeit und Unnachgiebigkeit in politischen Dingen befähigt den Kaiser eine große Idee: er fühlt sich König von Gottes Gnaden. Er empfindet es als innere Verpflichtung, das ihn überkommene Königtum ungeschmälert an Recht und Besitz seinem Geschlechte zu erhalten. Für diese Idee, zum größten Teil eine rein dynastische, zum kleineren Teil eine nationale, ist Heinrich in den Kampf gegangen. Sie gab ihm immer wieder die moralische Möglichkeit, sich von jeder Niederlage zu erholen.

So steht das Bild Heinrichs vor uns: Sein Leben war voll der furchtbarsten Schicksalsschläge. Sein Königsglaube blieb dadurch unbesiegt. Gregor VII., der die Reichsgewalt im Investiturstreit vernichten wollte, hat faktisch auch nicht das geringste Zugeständnis erhalten. Unerbittlich kämpfte der Kaiser gegen die Machtansprüche Roms, ebenso gegen den Partikularismus der Fürsten. Und als er stirbt, lange nachdem sein großer Gegner tot ist, da stirbt er nicht als Besiegter, sondern nur gebeugt durch das große Leid seines Lebens.

c) Der Stoff und sein Auftauchen in der deutschen Literatur.

Die nationale Bedeutung der Regierungszeit Heinrichs IV. liegt darin, daß dieser Kaiser die Vernichtung der Reichsgewalt, auf die das Verbot der Laieninvestitur praktisch hinauskam, noch einmal aufgehalten hat.[3] Statt Vernichtung der weltlichen Gewalt beginnt in den Zeiten des Kampfes zwischen Papst und Kaiser die allmähliche Abgrenzung der

[3] „Die Lehenshoheit über das Kaisertum", „die freie Verfügung über das gesamte Kirchengut" (Karl Lamprecht „Zur jüngsten deutschen Vergangenheit", 2. Hälfte, 1904) wäre praktisch der Vernichtung der alten Reichsgewalt völlig gleichgekommen, weil sie ihr die bedeutendsten materiellen Einnahmen entzogen hätte.

Eigenrechte von Staat und Kirche. Aufrechterhaltung der Reichsgewalt und gegenseitige Abgrenzung staatlicher und kirchlicher Rechte sind also die beiden Problemkreise des Stoffes. — Zeiten nationaler Sehnsucht im deutschen Volke konnten an Hand der aufgezeigten Probleme Heinrich IV. leicht zu einem nationalen Helden, einem deutschen Helden schlechthin, abstempeln. Ebenso konnten solche Zeiten in Gregor VII. ein antideutsches Prinzip verkörpert sehen. Daß Zeiten religiöser Umgestaltungen hier einen Stoff fanden, in den sie ihre eigenen Sehnsüchte hineinprojizieren konnten, versteht sich von selbst. Damit kommen wir zu den Perioden deutscher Geschichte, in denen der Heinrichstoff literarisch bearbeitet worden ist.

Die erste Gelegenheit zu einer Verwertung hätte die Reformationszeit bieten können. Aber die Epoche der Plautus- und Terenzbearbeitungen einerseits und der vielen biblischen Stoffe andererseits war noch nicht aufnahmefähig für mittelalterlich-historische Stoffe. Noch 1579 muß sich Nicodemus Frischlin in einem Vorwort zu seinem Drama „Frau Wendelgard" dafür entschuldigen, daß er einen Stoff wählt, der außerhalb „der göttlichen Schrift aufgezeichnet worden sei".[4]

Das erste historische Interesse erweckte dann die Aufklärung. In der Tat greift auch die rationalistische Periode des 18. Jahrhunderts erstmalig den Heinrichstoff auf. — Die nächste, der Bearbeitung günstige Zeit ist die Romantik. August Wilhelm Schlegel gilt ja geradezu als Erwecker des deutschen Mittelalters. Immer wieder hat er auf das Zeitalter der Hohenstaufen hingewiesen. Und die Zeit der salischen Franken lag ja nur einen Schritt weiter zurück! Rückwärts blickende Historie ist immer ein Zug romantischer Zeitalter.[5] In der Rückkehr zum deutschen Mittelalter sah man die Rückkehr zur ursprünglichen Natur des deutschen Volkes. So hat Schlegels Hinweis die Bahn für unseren Stoff bereitet. — Eine Hochflut der Bearbeitungen setzt dann natürlicherweise in der Zeit der Erneuerung des deutschen Kaisertums ein. In dieser Periode wird Heinrich

---

4 Zitiert bei Hildgard Rauschnig „Heinrich I. in der deutschen Literatur". Diss. Breslau 1920.

5 Vergl. Leo Berg „Der Naturalismus", S. 102 f.

zur Verkörperung einer deutschen Idee, Gregor VII. dagegen zur Verkörperung des Fremden. — In der Zeit nach der Kaiserkrönung wird der symbolische Wert des Stoffes noch höher gesteigert: Heinrich IV. wird zum Symbol des deutschen Einheitswillens. Daß die Zeit des Kulturkampfes gern den Stoff aufgriff, erscheint selbstverständlich, wenn man an ein Wort Bismarcks aus den Tagen des Kulturkampfes denkt: „Nach Canossa gehen wir nicht, weder körperlich noch geistig!“[6] Im 20. Jahrhundert greift als vorläufig letzter Paul Ernst den Stoff zu großer tragödischer Gestaltung auf.

II. Heinrich IV. im 18. Jahrhundert.

a) Johann Jakob Bodmer.

Das erste deutsche Drama, das Heinrichs IV. Namen trägt, ist *Johann Jakob Bodmers „Der Vierte Heinrich, Kaiser“* von 1768. Es behandelt die Gefangensetzung Heinrichs IV. durch seinen Sohn und die Absetzung des alten Kaisers. Die geschichtlichen Quellen für diesen Vorgang sind bereits erwähnt und charakterisiert worden: die Briefe Heinrichs IV. an Abt Hugo von Clugny und an Philipp von Frankreich. Ein Vergleich der Briefe, besonders desjenigen an Philipp von Frankreich, mit dem Drama Bodmers erweist leicht eine auffällige Ähnlichkeit. An zwei Stellen sei hier der Vergleich durchgeführt.[7]

„At ille, iam pulchre immo miserrime institutus ad malicam, quasi abhominabile et execrabile scelus cepit detestari. *Procidens et ipse ad pedes meos, de praeteritis* coepit veniam precari, in reliquum, ut miles domino, ut patri filius, cum fide et veritate per omnia se mihi obauditurum, cum lacrimis promittere, si solummodo sedi apostolicae vellem reconciliari.“

[6] Vergl. die Reichstagsrede vom 14. 5. 1872.

[7] Die Quellenstellen sind dem Codex Udalrici (129) in der Bibl. Rer. Germ. ed. Ph. Jaffé entnommen. Die Bodmerstellen stehen auf S. 46 f und 71 f.

Heinrich IV.: „Der König des Himmels fluche dem gottlosen Mann, der mit heimlichen oder öffentlichen Anschlägen seinem Herrn und Kaiser nach dem Leben stellt, und wenn der Unselige sein Sohn wäre, so schlage Gott an dem Tage des Zornes ihn mit dem dreifachen Fluche. Nein, euer Sohn wünscht nur, euch mit dem Stuhle von Rom zu versöhnen. Machet Frieden mit dem hl. Vater und der Kirche und ich schwöre bei dem ruhmvollen Grabmal, das unsere kaiserlichen Ahnen in dem Dom von Speyer bedecket, bei dem kaiserlichen Blut, das von ihnen quellend in meinen Adern fließt, meine Ankunft in diesem Kastelle mit einigen geistlichen Herrn hat keine weitere Absicht, als euch auf Knien zu bitten. (Er fällt ihm zu Fuße.) Daß ihr euch durch kindliche, niemals schimpfliche Unterwerfung der Schätze und Güter der Kirche nicht länger selbst beraubet. Laßt das päpstliche Anathema von eurem Haupte nehmen, so soll mein Herz und meine Hand den Winken der Majestät wie eines Engels Gottes gehorsamen."

Und noch eine zweite Stelle:

Cumque inquirerem, si saltem sic de vita me certus et securus esse deberem, eiusdem apostolicae sedis legatus, qui ibidem aderat — non dico, qui hec omnia ordinaverat — respondit, me nullo modo eripi posse, nisi publice confiterer: Me iniuste Hildebrandum persecutum fuisse, Wigbertum iniuste ei superposuisse, et iniustam persecutionem in apostolicam sedem et omnem ecclesiam hactenus exercuisse. In tantae tribulationis articulo cum interrogarem, si confiterer omnia, quae imperabantur, an confessio mea ut iustum est, veniam et absolutionem consequeretur, idem legatus respondit: Non esse iuris sui me absolvere. Et cum ego ad hoc dicerem: Quicunque confitentem audet recipere, confessum debet absolvere, si vellem, inquit, absolvi, Roman irem satisfacere apostolicae sedi."

Bei Bodmer sagt Heinrich IV.: „Entdecket mir, welcher Niederträchtigkeit muß ich mich unterwerfen, wenn ich die Gemeinschaft der Kirche wieder bekommen soll?" Richard: „Ihr müsset vor Sonne und Monde euch selbst schuldig bekennen, daß ihr den hl. Gregorius mit Diocletians und Decius Wut verfolget und mit profanem Erkühnen ihm Wigberton entgegen gesetzet, und daß ihr den römischen Stuhl und die Kirche mit tyrannischer Simonie entheiliget habet." Der

Vierte Heinrich: „Wenn ich dieses Bekenntnis ausspreche, wollet ihr dann versöhnlich werden, und mich in den Schoß der katholischen Kirche aufnehmen?“ Richard: „Dieses kann nur der hl. Vater, ihr müsset dann nach Rom gehen und seine Befehle erfüllen.“

Einfluß der Aufklärung auf die äußere und innere Gestaltung des Werkes.

Johann Jakob *Bodmer* hat sich selbst bewußt in die Reihen der großen Aufklärer seiner Zeit gestellt. Sein ganzer Ehrgeiz ging darauf aus, durch eigene theoretische und praktische Werke dem Geist der neuen Zeit Ausdruck und Richtung zu geben. Dabei blieb freilich das praktische Können überall weit hinter dem theoretischen Wollen zurück. Dafür soll an dieser Stelle Bodmers Heinrichdrama Zeugnis ablegen. Zugleich soll es erweisen, wie sehr jeder schaffende Mensch und Künstler von seiner Zeit und ihrem Ideengut abhängig ist.

In der äußeren Gestaltung des Bodmerschen Dramas wirken noch sehr stark ältere klassizistische Theorien nach. Es besteht aus drei Akten — Bodmer nennt sie „Handlungen“ — zu je 4, 3 und 4 Auftritten. Die Szene ist durch alle Handlungen hindurch „ein Zimmer in dem Castell Bingen“. Die genaue Durchführung der Regel von der Einheit des Ortes, die in der durchgehenden Szene zum Ausdruck kommt, ebenso die ängstliche Beachtung der Einheit der Zeit und der Handlung sind zweifellos klassizistisches Erbe. Gerade das klassizistische Drama läßt die Handlung mit Vorliebe in einem geschlossenen Raume spielen. — Für dieselbe Tradition zeugt der kleine Personenkreis, in dessen Mittelpunkt überall als beherrschende Figur Kaiser Heinrich IV. steht. Selbstverständlich fehlen auch die vertrauten Personen nicht. Der Ritter Vohburg ist der wirkliche Vertraute des Kaisers, der nur einen Wunsch hat, seinem Herrn und Kaiser zu helfen. Heinrich V. dagegen der vermeintliche Vertraute, in Wirklichkeit ein arglistiger Betrüger, der unter dem Mantel der Sohnesliebe das Verderben seines kaiserlichen Vaters herbeiführen will. —

Die Gruppierung der Personen entspricht ebenfalls älteren poetischen Gepflogenheiten. Der Kaiser, der in fast allen Szenen auftritt, befindet sich bald in der Gesellschaft Vohburgs, bald in der Heinrichs V. Durch die abwechselnde Gegenüberstellung wird das fesselnde Intrigenspiel des kaiserlichen Sohnes dem Leser recht anschaulich vorgeführt. Am Ende des Dramas fehlt auch die selbstverständliche große Szene nicht, in der alle Personen auftreten, und die durch das Bild des betrogenen und überlisteten Kaisers — ganz im Sinne der Aufklärung — „Herz und Gemüt" der Zuschauer erschüttern soll.

Den Rang eines Dramas muß man dem Werke Bodmers freilich völlig abstreiten. Drama ist Handlung, und die fehlt dieser Heinrichdramatisierung völlig. Das Ganze ist eine breit angelegte Disputation in Prosa, die noch dazu für ihre Zeit recht schlecht ist. Die langen und endlosen Monologe wirken ermüdend. Man würde jedoch fehlgehen, in der häufigen Verwendung des Monologs nur einen stilistischen Ausweg Bodmers zu sehen. Sie ist vielmehr ein bewußtes Stilmittel der aufklärerischen Zeit, denn gerade die Monologtechnik ermöglicht es, lange und tiefgehende Lehr-, Belehrungs- und Erbauungsgespräche einzubauen, die ja in den theoretischen Erörterungen der Schweizer eine hervorragende Rolle spielen. Das Drama Bodmers stimmt mit diesen Erörterungen genau überein, ja es scheint neben der Verkündung moderner Ideen direkt auf die „Erregung des Gemüts" angelegt. „Rührung des Herzens", „Bewegung der Empfindungen der Hörer", sahen ja die Schweizer als das Wesen der dichterischen Wirkung überhaupt an. Wie wenig die künstlerische Fähigkeit dazu ausreichte, die eigenen Forderungen zu erfüllen, soll eine einzige Stelle beweisen, die im Text des Dramas zur Charakterisierung des greisenhaften Heinrich dienen soll. „— — ich bin ein Löwe, der in dem Netze liegt, ein Adler, um den ein Drache den Schwanz geschlungen hat, ein Simson, dem die Macht seiner Nerven mit der Schere abgeschnitten ist, ein Pilot, der im Schiffbruch auf die Klippe geworfen ward, wo er itzt nacket, verlassen, beraubet bei sich selbst stehet" (S. 35). Die Forderung, in Bildern und Gleichnissen zu reden, hatten die Schweizer aufgestellt. Den Erfolg zeigt die zitierte Stelle recht anschaulich! — Die häufige Erwähnung der Philo-

sophie, so etwa am Schluß des Dramas, ist ebenfalls typisch für Bodmers Zeit. Von der Philosophie erwartete man damals die Befreiung der Menschheit. — Auf die Belesenheit Bodmers weisen die zahlreichen, ganz unangebrachten Erwähnungen klassischer Namen hin. So müssen Diocletian und Decius, Fabricius und Cato Zeugnis für Bodmers Kenntnis der Alten geben. Auch das ist typisch für den Bildungseifer der Aufklärung. Die zeitgenössische Kritik hat „Heinrich IV." als völlig wertlos zurückgewiesen. Wenn auch das Drama als zeitgeschichtliches Dokument anders bewertet werden kann, so muß die künstlerische Leistung jedoch heute noch so eingeschätzt werden, wie sie schon Gerstenberg im Erscheinungsjahr 1768 beurteilte. Gerstenberg sagt im Anschluß an eine Besprechung des „Vierten Heinrich, Kaiser" von Bodmers Dramen, daß diese „das Mitleid des Lesers, das Schrecken des Autors und statt der Bewunderung Erstaunen erregen".[8]

Zeigen sich in der äußeren Gestaltung des Bodmerschen Dramas vielfach noch Einflüsse älterer Stilperioden, so weist die innere Gestaltung ausschließlich in die Zeit der Aufklärung. Die Probleme des Dramas, das gegenseitige Verhältnis von Staat und Religion, die Aufgabe des Staates und der Religion im einzelnen, die Stellung der Untertanen zum Staat und die Religion als Wegbereiterin des Staates, sind typisch für die Aufklärung.

Aufklärung und Staatsgedanke. Die Zeit vor der Aufklärung baut den Staat auf religiösen Grundgedanken auf. Die Aufklärung bricht radikal mit dieser alten Tradition.[9] Sie errichtet einen neuen Staat auf naturrechtlicher Grundlage. Damit fällt die eine wichtige Aufgabe des voraufklärerischen Staates: die Pflicht, für das Seelenheil der Untertanen zu sorgen. Die Aufgabe des neuen Staates ist eine rein irdische: die Beförderung der allgemeinen Wohlfahrt aller Untertanen, oder mit einem aufklärerischen Terminus, die Begründung der höchst möglichen Glückseligkeit auf Erden. Hier wird der Staat aus utilitaristischen

[8] Vergl. Nr. 168 der „Hamburger Neuen Zeitung" in den „Neudrucken der Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur", hersg. von Bernhard Seuffert, Stuttgart 1890.

[9] In Erfüllung der Lehre Samuel Pufendorfs (1632—94), der die Grundlage des Naturrechts im Geselligkeitstrieb des Menschen sieht.

Gründen heraus notwendig. Die utilitaristische Staatsbegründung schafft der Aufklärung ein neu zu lösendes Problem: Die Stellung des Einzelmenschen im Staate. Sie löst das Problem im aristotelischen Sinne, indem sie den Bürger des alten Staates wieder zu einem „politischen Lebewesen" macht.

Aufklärung und Religion. Die Grundpfeiler der Religion waren von jeher Autorität und Tradition. Für die Aufklärung gibt es keine religiöse Überzeugung mehr aus Autoritäts- und Traditionsgründen. Die Grundlage der Überzeugung wird die Wahrheit, d. h. natürlich die Vernunftswahrheit. Das Recht freien Denkens wird besonders auf religiösem Gebiet in Anspruch genommen. Freies Denken bedeutet aber hier noch nicht persönliches Denken. „Die Berechtigung persönlichen Denkens" kannte man noch nicht. Man kämpfte nicht für „subjektive Persönlichkeitsrechte", sondern auch hier wieder für allgemeine Menschenrechte. Das Ziel dieser rationalistischen Religionsbestrebungen „war die vernunftgemäße Gestaltung des sozialen Zusammenlebens und sein erstes Moralprinzip: größtmöglichste Glückseligkeit des einzelnen und aller".[10] Pflichterfüllung und Tugendübung führen zu diesem Ziel. Diese beiden zu fordern, ist daher Aufgabe aufgeklärter Religionsphilosophie. Daß Religion und Tugend überall in einen Begriff zusammenfielen, beweist recht deutlich eine Stelle aus der zeitgenössischen Literatur. Sie findet sich in Gellerts „Leben der schwedischen Gräfin von G." Dort heißt es: „— — er brachte mir die Religion auf eine vernünftige Art bei und überführte mich von den großen Vorteilen der Tugend". Wie der Staat der Aufklärung ein durchaus utilitaristisches Gepräge hat, so hat auch die Religion der Epoche ein solches.

Tendenz des Dramas. Bodmer schickt seinem Drama ein Wort Voltaires als Motto voraus: „Le thrône est sur l'autel et l'absolu pouvoir met dans les mêmes mains le sceptre et l'encensoir". Das Motto weist uns den Weg in die Problematik der Aufklärung. Der philosophische Geist Voltaires war es, der es der Aufklärung antat. Der Franzose galt als Träger des Toleranzgedankens und als

10 Vergl. Wolfgang Liepe „Religionsproblem", S. 37.

der wütendste Feind der Intoleranz. Im „Mahomet" lobt Bodmer den Toleranzgedanken und die „Abschreckung vor dem Fanatismus".[11] Es wird begreiflich, warum gerade ein Wort Voltaires zum Motto des Dramas gewählt wurde. Theoretische Bemerkungen Bodmers über das Drama zeigen ihn allenthalben im Fahrwasser der Aufklärung. Er weiß, daß jetzt das Bürgertum, überhaupt die breite Masse, ein Faktum im politischen Leben geworden ist, mit dem man rechnen muß. Das Drama, durch das der Aufklärer zu diesen Massen reden will, um sie für neue Ideen empfänglich zu machen, wird ausdrücklich ein „politisches" genannt. Ganz im Sinne dieser Aufklärungstätigkeit liegt es, wenn Bodmer keine Theater-, sondern nur Lesedramen wünscht. Er sagt: „— — man begnüge sich, für den stillen Leser zu schreiben".[12] Das Drama muß „wieder brauchbar werden, Patriotismus, Naturrechte, Staatsbegriffe und populare Empfindungen zu erwecken und einzuprägen".[13] Es darf nur dem Urteil derer unterstellt sein, „die aus dem Staate und der Beförderung der allgemeinen Glückseligkeit sich eine Angelegenheit des Herzens und des Verstandes machen".[14] An anderer Stelle sagt Bodmer im Hinblick auf seine politischen Dramen, daß er durch diese „die Würde und Rechte der Menschen" verkünden will.[15] Sein Endziel ist, „politische und moralische Wahrheiten zu schreiben und dann sie wirken zu lassen, was sie können".[16] Alle diese Äußerungen decken sich völlig mit den bereits aufgezeigten Ideengängen der Aufklärung. Viele von ihnen gehören sogar direkt in den Schlagwortapparat der Zeit.

Heinrich IV. im Lichte der Aufklärung. Man liest gelegentlich, Bodmer hätte seinen Heinrich nur geschrieben, um gegen die Priester loszuziehen.[17] Das ist eine oberflächliche Beurteilung und nur aus dem Unmut

---

11 Vergl. H. A. Korff „Voltaire im literar. Deutschland des 18. Jahrhunderts", Heidelberg 1919, S. 78.

12 Vergl. Sulzers „Theorie der schönen Künste", Bd. III, 1787, S. 592ff.

13 Vergl. Sulzers „Theorie der schönen Künste", Bd. III, 1787, S. 592ff.

14 Vergl. Sulzers „Theorie der schönen Künste", Bd. III, 1787, S. 592ff.

15 Vergl. das „Züricher Taschenbuch", S. 114.

16 Das Zitat befindet sich bei J. C. Mörikofer „Die schweizer. Lit. des 18. Jahrhunderts", S. 220.

17 So Baechtold „Schweizer. Literaturgeschichte", S. 220.

über die Minderwertigkeit der rein künstlerischen Leistung zu erklären. Der Dichter hat mit seinem Drama mehr gewollt — es soll selbst sprechen — er hat beweisen wollen, daß die „Religion kein Teil der politischen Verfassung sein könne", er hat die Wahrheit lehren wollen „mit dem Geiste des Herrn Christus, dessen Reich nicht von dieser Welt ist", hat beweisen wollen, daß man die Religion von der Krone sondern müsse, um den Staat zur vollsten Entfaltung gelangen zu lassen (S. 13). Das sind Worte Heinrichs IV. in Bodmers Drama. Damit wird der mittelalterliche Kaiser zu einer Gestalt des 18. Jahrhunderts, wir dürfen sagen zu einem Aufklärungstypus.

Manchmal tritt aus den langen Monologen das Bild des historischen Kaisers heraus, so etwa, wenn ihn Bodmer sagen läßt: „Wir wollen den Bann mit der Acht und den Schlüssel mit dem Schwerte bestreiten" (S. 24 f.). Das ist die zähe Unbeugsamkeit des historischen Kaisers. Und gleich darauf wieder der Geist Bodmers: „aber wir wollen zugleich den priesterlichen Waffen evangelische entgegensetzen" (S. 24 ff.). Dann bricht der Aufklärer in Heinrich durch: „— — noch ist Vernunft nicht so danieder, daß sie dem Hierarchen nicht fluche — —" (S. 13). Weiter folgt Heinrichs Glaubensbekenntnis — wir erinnern uns an die Problemstellung „Aufklärung und Religion": „Das Glaubensbekenntnis müßten Pflichten sein, Pflichten, ohne die man weder ein Staatsglied noch ein Untertan sein kann. Den, der dieses Bekenntnis nicht ablegt, würde ich aus dem Staat verstoßen, nicht als einen Ungläubigen, sondern als einen Ungesellschaftlichen, der die Gesetze der Gerechtigkeit nicht liebete und sein Leben teurer liebete als seine Pflicht" (S. 14). Hier wird die Religion zur Wegbereiterin des Staates. Das ist eine bereits aufgezeigte typische Ideenhaltung der Aufklärung. Gleichzeitig taucht das eingangs ebenfalls schon erwähnte Problem der Stellung des Einzelmenschen im Staat auf. Die Lösung erfolgt im alten aristotelischen Sinne, indem der Einzelmensch zum „Staatsglied", das heißt, zum „politischen Lebewesen" gemacht wird. Daneben ist der Einfluß Rousseaus unverkennbar, bei dem der den Gesetzen unterworfene Bürger zum „Untertan" wird. (Im „Contract social" nennt Rousseau die Gesamtheit der Staatsbürger „Volk", die einzelnen Glieder des Volkes

werden zu „Bürgern", wo sie das Recht haben, sich an der Staatsgewalt zu beteiligen; „Untertanen" sind die Bürger dort, wo sie ihrerseits nun wieder den Staatsgesetzen unterworfen sind.) Der Staat selbst erscheint als ein Gesellschaftsvertrag; wer sich nicht zu ihm bekennt, ist einfach „ein Ungesellschaftlicher". Hier sind dem Staat jegliche religiöse Grundlagen entzogen. Das ist, wie schon nachgewiesen, ein Werk der Aufklärung. Damit erweist sich das Glaubensbekenntnis Heinrichs IV. bei Bodmer als typisch aufklärerisch.

Auch dort, wo der Kaiser von der ständischen Gliederung seines Staates spricht, ist seine Rede leicht mit dem Geiste der Aufklärung zu identifizieren. Die folgenden Worte, in denen die Forderungen aus J. J. Rousseaus „Contract social" anklingen, beweisen das recht anschaulich. Heinrich IV. fordert: „Lasset uns die Menschen auch bei ihren Neigungen fassen! Die natürlichste ist, Freiheit, Rechte und Gerichte zu haben" (S. 16). Mit Rousseauschem Idealismus prophezeit der Kaiser weiter: „— — Wenn ein jeder die Früchte seines Fleißes genießt, wie bald entstehen Künste, die zuvor unbekannt waren! Notwendig fällt dann das Ansehen der Edlen; die Gemeinen setzen sich ihnen entgegen; sie eröffnen uns die Tore; in ihren Fehden sind wir Schiedsrichter. Bald werden sie so reich, so mächtig, daß ihre Beisteuer zu bekommen, man ihnen eine Banke auf den Reichstagen gestatten muß. Und was für einen Stoß gibt nicht in dem Reiche dieser dritte Stand dem Vasallenrechte, dieser Klippe der kaiserlichen Macht — —" (S. 16). Historisch Geschautes und utopische Ideen der Moderne sind hier vermischt. Der dritte Stand tritt als die festeste Stütze des Staates auf. Das ist wieder kein Problem des 11. und 12. Jahrhunderts, sondern ein in Bodmers Sinne modernes Problem.

Den Grund für das politische Mißgeschick des Kaisers in seinem Kampfe gegen Rom sieht der Dichter in der Lauterkeit seines Wesens. Bezüglich seiner Rompolitik sollte Heinrich längst gelernt haben, „daß der Priester mit den geistlichen Waffen tiefere Wunden schlägt als der weltliche Arm mit Lanze und Schwert bewaffnet" (S. 6). Eben weil der Kaiser das noch nicht gelernt hat, geht er unter, und zwar durch seinen Sohn, der nun den richtigen Weg einschlagen wird. An diesem Sohn, Heinrich V., können

wir den fanatischen Aufklärer in aller Überspannung seiner Ideen noch viel deutlicher erkennen. Der Nützlichkeitsgedanke spricht aus folgenden Worten des jungen Königs: „Es war ein tiefer Betrug (die Gefangennahme des Kaisers ist gemeint), aber die Umstände des Staates machten ihn notwendig“ (S. 4). Wenn sich der Sohn gegen alle Gewissensqualen mit Gehorsam gegen die Kirche feit, so genügt das Bodmer nicht; er gibt eine Rechtfertigung in seiner Art durch den Mund des Grafen Vohburg: „In dieser Verlegenheit gibt natürlich der größere Vorteil den Entscheid. Der erste Cäsar hat die Herrschaft zu behaupten, sich noch mehr erlaubt. Kannst du den Weg zur Krone durch Untreue dir bahnen, so sei es; aber in kleinen Geschäften verlaß nicht die richtigen Pfade“ (S. 8). Heinrich V. glaubt an das Evangelium der Nützlichkeit, dessen Autorität Bodmer bei Heinrich IV. vermißt. In diesem Sinne ergänzt Heinrich V. das Kaiserbild seines Vaters.

Vergleicht man das soeben nach Bodmers Heinrichdrama entworfene Kaiserbild mit dem der Geschichte, so ergibt sich leicht eine völlige Verschiedenheit der beiden Gestalten. Bodmers Heinrich ist nur ein Schemen des historischen Kaisers. Die verzerrte Zeichnung des mittelalterlichen Herrschers ist jedoch im wesentlichen durch die geistige Haltung der Aufklärung bedingt. Das geht äußerlich gesehen schon daraus hervor, daß das Kaiserbild Bodmers sehr genau demjenigen entspricht, das die aufgeklärte Geschichtsschreibung von Heinrich IV. entwirft. So ist z. B. in Gottfried Arnolds „Unparteyischer Kirchen- und Ketzerhistorie“ (Frankfurt 1699) Heinrich IV. immer wieder „der gute Kaiser“, Gregor dagegen „der greuliche Tyranne“. Auch Arnold gibt sich, wie Bodmer, die größte Mühe, „aus dem Wust der Meinungen“ den Kern des „wahren Christentums“ herauszuholen.

b) Julius Friedrich von Soden und J. G. Dyk.

Für die Allgemeinheit der in „Heinrich IV.“ von Bodmer ausgesprochenen Ansichten und Überzeugungen sprechen auch noch die beiden anderen dramatischen Bearbeitungen

des 18. Jahrhunderts, ein *Schauspiel* von *Julius Friedrich von Soden „Leben und Tod Kaiser Heinrich IV."* (1784) und ein *Trauerspiel von Joh. Gottfr. Dyk „Roms Bannstrahl im eilften Jahrhundert"* (1788).

Verfolgte Bodmer mit seinem Drama rein propagandistische Ziele, so verfolgt *Soden* mehr einen künstlerischen Zweck.

Zwischen den beiden Bearbeitungen liegen die ersten Erfolge des deutschen Ritterdramas. 1773 erscheint Goethes „Götz", 1780 Törrings „Agnes Bernauerin" und 1782 Babos „Otto von Wittelsbach". Als sich Soden 1784 mit seinem „Ignez de Castro" ebenfalls am Ritterdrama versucht, hat sich dieses bereits eine feste Tradition geschaffen. In demselben Jahre erscheint nun auch Sodens Heinrichdrama.

Das Ritterdrama benutzte mit Vorliebe alte Briefe und Chroniken zum quellenmäßigen Vorwurf. Bei der Gestaltung des Heinrichdramas mußte Soden das Quellenmaterial — es besteht wieder aus den schon erwähnten Briefen Heinrichs IV. an den Abt Hugo von Clugny und an König Philipp von Frankreich — besonders willkommen sein, denn diese Briefe bieten ja an sich schon eine unerschöpfliche Quelle für Motive, wie sie das Ritterdrama für seine Zwecke brauchte. Das vom Ritterdrama mit so viel Liebe gezeichnete mittelalterliche Milieu bildet auch bei Soden den Hintergrund der dramatischen Handlung: Kaiser Heinrich IV. rüstet zu einer Kriegsfahrt großen Stiles. Alle deutschen Fürsten sollen an ihr teilnehmen. Die Absicht des Kaisers wird jedoch durch den Abfall und die Empörung seines gleichnamigen Sohnes vereitelt. Heinrich V. wird von den deutschen Fürsten zum König gekrönt und macht gegen den Vater Ansprüche auf Thron und Reich geltend. Es kommt zur kriegerischen Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn, in deren Verlauf der Kaiser gefangen und gezwungen wird, die Krone und das Reich an seinen Sohn abzutreten. Mit der Flucht des Kaisers und seinem Tode in den Armen der Tochter endet das Stück.

Die Folge sich überstürzender kriegerischer Ereignisse und Kampfhandlungen ist typisch für alle Ritterdramen. Es ist selbstverständlich, daß von den noch bei Bodmer so festgefügten drei Einheiten bei Soden nichts mehr zu merken ist. Ort und Zeit wechseln fast in jeder Szene. Dadurch

bekommt das Ganze den unsteten Charakter, der ja ganz allgemein dem Ritterdrama eigen ist.

Der erste Akt ist erfüllt von den Vorbereitungen zur Kriegsfahrt und von dem Abschied Friedrichs v. Hohenstaufen, des Vertrauten des Kaisers, von Weib und Kindern. Die breite Art des Dialogs, auf die übrigens das Georg-Motiv des „Götz" stark eingewirkt hat, gleichsam ein Schwelgen in Abschieds- und Wiedersehensstimmungen, gehört zu dem unumgänglichen Apparat des Ritterdramas. Die Szene, in der Ulrich von Cosheim — der „treue Ritter" — Heinrich IV. aus dem einsamen Burgverlies in Böckelheim entführt, gehört zu den für das Ritterdrama ebenfalls typischen Befreiungsszenen. Ungastliches Wetter auf einsamer Flucht, eine Köhlerhütte als letzte Zuflucht vor den Unbilden der Witterung für den fliehenden Helden, alles typisches Beiwerk des Ritterdramas, findet sich auch in Sodens Heinrichdrama vor.

Der Personenkreis ist hier, entsprechend den Traditionen des Ritterdramas, viel größer als im Drama Bodmers. Die üblichen Vertrauten sind freilich auch hier in der Person Friedrichs von Hohenstaufen und des treuen Ritters, Ulrich von Cosheim, zu finden, der falsche Intrigant in der Person Heinrichs V. Die Vertrauten des Kaisers sind Muster deutscher Ritter, die in ihrer Treue niemals wankend werden können; Heinrich V. dagegen erscheint als eine von welschen Untugenden angekränkelte Höflingsnatur, die unter dem Mantel des Volkswohles den krassesten Egoismus verbirgt. — Die Frauengestalten, die Gemahlin Friedrichs von Hohenstaufen und die Tochter Heinrichs IV., stehen an deutschen Tugenden den männlichen Hauptpersonen würdig zur Seite.

Ist die äußere Gestaltung von Sodens Drama das Ergebnis eines ganz anders gearteten — freilich in seiner Art ebenso zeitgebundenen — künstlerischen Wollens als bei Bodmer, so weist die innere Gestaltung doch wieder in dieselbe Richtung. Rein äußerlich betrachtet sind die Personen des Dramas zwar mittelalterliche Menschen, innerlich aber sind sie durchaus modern. Wie Bodmer, so hat auch Soden bei der Gestaltung seines Werkes ein Erbauungs- und Belehrungsdrama im Sinn. Die historische Echtheit ist im Sinne der zeitgenössischen Theorie benutzt, indem der

Dichter die „Wahrheit des Sujets das Interesse und die Wirkung auf Herz und Sitten“ erhöhen läßt. In diesem Sinne soll das Drama sein „das Gemälde eines unglücklichen Vaters, eines unnatürlichen Sohnes“. Der unglückliche Vater soll Mitleid, der Sohn Abscheu erregen.[18] Deutlicher läßt sich das Echo der schweizerischen Kunsttheorien nicht mehr vernehmen!

Die innere Problematik erinnert bei Soden in allen Stücken sehr stark an Bodmer. Die „Freiheit der Völker“ im Rousseauschen Sinne propagiert Heinrich IV. immer wieder. Aber auch die „Rechte der Fürsten und Edlen“ sind für den Bestand des Staates wertvoll und müssen erhalten bleiben. Im einzelnen bedeutet die „Freiheit der Völker“ bei Soden dasselbe wie bei Bodmer. Es ist an die Freiheit der Religionsübung, an die Unbestechlichkeit der Rechtsprechung und an die Stammesfreiheit der einzelnen deutschen Stämme gedacht. An keiner Stelle aber werden solche Gedanken so ausschließlich behandelt wie bei Bodmer.

Bei dem Leipziger Buchhändler und Schriftsteller *Dyk* dagegen tritt das propagandistische Moment wieder ganz in den Vordergrund. Wie Bodmer, so schickt auch Dyk seinem Drama ein Wort Voltaires als Motto voran: „Cherchez d'où viennent tant d'humilations et d'infortunes d'un coté, et tant d' audace de l'autre, tant de choses horribles reputées sacrés, tant de princes immolé a la religion“. Auch in diesem Falle kann das Motto als Wegweiser in eine ganz bestimmte (aufklärerische) Geisteshaltung dienen!

Die Kaisergestalt bei Dyk entspricht in ihren wesentlichen Zügen der bei Bodmer. Auch Dyks Heinrich hat sich in seinem Kampf gegen Gregor VII. viel zu wenig von realen Erwägungen leiten lassen. Wie Bodmers Kaiser dafür am Ende seines Lebens bekennen muß: „Ich habe in meinem Reiche nach dem Herrn des Himmels das oberste Haupt sein wollen und ohne den Beistand eines Priesters herrschen wollen, das ist mein Verbrechen“, so muß auch Dyks Heinrich bekennen: „Kaum war ich selbst zur Regierung gelangt, als dem Gregor einfiel, mir die Bestellung und Belehnung der Bischöfe zu verbieten, damit halb Deutschland an seine

[18] Vergl. die Einleitung zu Sodens Schauspiel auf S. 1.

Kreaturen komme und der kaiserliche Name zum Schattenbild werde. Das, das ist mein Verbrechen, daß ich mich hiergegen sträubte" (S. 27). Auch Heinrich spielt bei Dyk dieselbe Rolle wie bei Bodmer. Er läßt sich überall nur von realpolitischen Erwägungen leiten — „hat man seinen Vorteil nur stets im Auge, so kommt schon die Gelegenheit, ihn zu befördern" (S. 35) — und trägt deshalb am Ende den Sieg über seinen kaiserlichen Vater davon.

Aus Heinrichs IV. Reden spricht wieder der aufgeklärte Staats- und Religionsphilosoph des 18. Jahrhunderts. So weiß der Kaiser einen Unterschied zu machen „zwischen Gottesfurcht und gottesdienstlichem System". Die Idee ist gut, das System verwerflich. Die Menschheit braucht ein neues „Religionssystem", genau wie sie ein ordentliches Staatssystem braucht. Das ideale Staatssystem ist — bezeichnend für den aufgeklärten Absolutismus — der moderne Polizeistaat, denn: „— — wir müssen uns Häuser und Wohnungen bauen, und so brauchen wir auch einen Polizeistaat, ein Staats- und Religionssystem" (S. 94). Hier spielt das seit den Tagen Ludwigs XIV. akut gewordene Problem des Polizeistaates in seltsamem Anachronismus in den mittelalterlichen Stoff hinein. — An anderer Stelle wird das Problem des Beamtenstaates diskutiert: „die Fürsten müssen bei ihren Einrichtungen sachverständige Männer um Rat fragen". Alle Staatssysteme haben nur eine Aufgabe, genau wie bei Bodmer: die allgemeine Glückseligkeit zu befördern. Voraussetzung dafür ist eine gute bürgerliche Verfassung, die die Freiheit des einzelnen nur so weit einschränkt, als „— durchaus, der bürgerlichen Verfassung wegen, das ist zur Glückseligkeit aller, notwendig ist — —" (S. 97). Es geht hier, zwanzig Jahre nach Bodmers Bearbeitung, immer noch um dieselben Probleme, die deshalb als typisch für die ganze Zeit gelten können.[19]

---

19 Chronologisch gehört in die Aufklärungsreihe auch noch die dramatisierte Geschichte „Herzog Otto und Heinrich IV." (Mannheim 1787) von T. G., in der Heinrich IV. gegenüber Herzog Otto jedoch nur eine unbedeutende Nebenrolle hat.

III. Heinrich IV. im 19. Jahrhundert.

Das aufgeklärte 18. Jahrhundert sieht in dem mittelalterlichen Kaisertum eine dem modernen Absolutismus von Natur aus verwandte Erscheinung. Bedenkenlos teilt es infolgedessen den mittelalterlichen Kaisern die Rolle absoluter Monarchen zu, wie dies bei der Besprechung der Heinrichdramen des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck gekommen ist. Im 19. Jahrhundert greift die allgemeine Reaktion gegen die rationalistische Welle der vergangenen Epoche auch auf das Gebiet der Politik über. Die Folge davon ist zunächst eine völlige Umdeutung des Begriffes der Nation.

War die Nation dem 18. Jahrhundert ein Zweckverband zur größeren Garantie der Glückseligkeit aller Staatsbürger, so wird sie der neuen Zeit ein Verband, in dem die jeweiligen nationalpolitischen Kräfte der einzelnen Staatsbürger feste Formen angenommen haben, mit anderen Worten: im 18. Jahrhundert waren die einzelnen Staatsbürger politische Objekte, im 19. Jahrhundert werden sie politische Subjekte, die versuchen, ihre „staatliche Welt zu formen, als ein ihnen untergebenes Objekt, in ihrer Weise".[20] Ihren Niederschlag findet die gewaltige Umstellung in der nationalen Politik des 19. Jahrhunderts, die nach dem Ausspruch Hugo Biebers „mehr Ausdruck eines allgemeinen Freiheitsstrebens als Ergebnis der Einsicht in praktische Bedürfnisse und Machtverhältnisse, mehr Impuls des Rechtsgefühls als politische Abwägung und Zielsetzung ist".[21] An dieser Stelle der Entwicklung stellt sich in Deutschland die Dichtung der Politik zur Verfügung. Schiller begründet mit seinem „Tell" den Typ des vaterländischen Freiheitsdramas und verschafft durch dieses dem Zeitempfinden ein für allemal den klassischen dichterischen Ausdruck. Solange die Freiheitsbestrebungen fortbestehen, d. i. bis etwa in die Mitte der vierziger Jahre des Jahrhunderts, solange wird auch der von Schiller begründete Dramentyp immer wieder nachgeahmt, ein Beweis dafür, in welch hohem Maße er tatsächlich dem Zeitempfinden Ausdruck verleiht.

[20] Vergl. Karl Lamprecht „Zur jüngsten deutschen Vergangenheit", 2. Band, 2. Hälfte, S. 62.

[21] Vergl. Hugo Bieber „Kampf um die Tradition", S. 67.

Eine große Zahl von Freiheitsdramen gruppiert sich um die Person Heinrichs IV. Aber so, wie das aufgeklärte 18. Jahrhundert den mittelalterlichen Kaiser sieht, kann ihn das 19. nicht gebrauchen. Da kommt der Zeit der Wandel in der Einstellung zum Mittelalter, den die Romantik vollzogen hat, zu Hilfe. Es ist ja das große geistesgeschichtliche Verdienst der Romantik, daß sie den von der Aufklärung geprägten Begriff des „finsteren Mittelalters" aus der Welt schafft und dadurch den Blick für eine wesensgemäßere Betrachtung der Epoche freimacht. Nun erscheint auch eines der Zentralprobleme der mittelalterlichen Welt, die mittelalterliche Kaiseridee, in völlig neuem Lichte. Die Romantik sieht diese Idee nicht mehr — wie das 18. Jahrhundert — durch die Brille der ratio; sie dringt wieder durch zu ihrer ursprünglichen Bedeutung. Die klassisch-romantische Zeit, die selbst von ethischen Grundstimmungen getragen wird, erkennt auch wieder den ethischen Gehalt der mittelalterlichen Kaiseridee. Dabei übersieht sie natürlich als eine Zeit nationaler Hochstimmung keinen Augenblick lang ihr nationales Moment. In der Tat stellt sich ja die Verbindung nationaler (d. h. politischer) und ethischer Elemente politisch am reinsten in der mittelalterlichen Herrscheridee dar: Der Herrscher ist der Hüter und Vollstrecker der göttlichen Weltordnung auf Erden (ethisches Moment); innerhalb der göttlichen Weltordnung ist jeder Nation ihr eigener Platz und eine ganz bestimmte nationale Sendung zugewiesen. Über die Erfüllung dieser Sendung hat der Herrscher zu wachen (nationales Moment). Von hier aus erhält das Gottesgnadentum seinen religiös-ethisch-politischen Charakter. — Die Romantik sieht die mittelalterliche Kaiseridee wieder in dieser ursprünglichen Bedeutung und verleibt sie so den nationalen Bedürfnissen der eigenen Zeit ein. Freilich, um sie rein zu erhalten, dazu fehlt dem 19. Jahrhundert das tiefe religiös-ethische Empfinden des Mittelalters. Der Machtgedanke verdrängt allmählich wieder den ethischen und kehrt so den tiefsten Sinn der mittelalterlichen Kaiseridee um. Für diese ganze Entwicklung ist Heinrich IV. und sein Herrschertum, wie es die historischen Dramenschreiber des 19. Jahrhunderts sehen, ein Musterbeispiel.

A) Im Zeichen des Freiheitsdramas (1800 bis etwa 1845)

Schillernachfolge,

Romantik und jungdeutsche Tendenzdichtung.

Die erste Bearbeitung des Stoffes im 19. Jahrhundert, ein *Trauerspiel* von *M. K. „Heinrichs IV. Tod"* (1807)[22] hat sich nicht mehr ermitteln lassen. An zweiter Stelle steht ein Trauerspiel von *Friedrich von Maltzahn „Heinrich IV., Kaiser von Deutschland" (1821).* Inhaltlich behandelt M. dieselben Partien aus dem Leben Kaiser Heinrichs wie seine Vorgänger im 18. Jahrhundert. Formal hat das Drama noch viel Ähnlichkeit mit dem älteren Ritterdrama. Die Empörung des Prinzen Heinrich, die Gefangennahme des alten Kaisers und der Verrat des Sohnes werden in fünf Akten, ganz im Sinne des Ritterdramas, abgehandelt. Die letzte Szene, die Flucht des Kaisers bei Wind und Wetter und sein Tod in den Armen der Tochter, ist Soden bis in Einzelheiten hinein genau nachgebildet. Mit der Tendenz seines Trauerspiels steht Maltzahn jedoch schon im Banne einer neuen Zeit. Der Ruf nach Freiheit, der für die ganze Zeit typisch ist, klingt auch in „Heinrich IV." immer wieder an. Dabei geht es nicht mehr — wie im 18. Jahrhundert — um staatsbürgerliche (d. h. innenpolitische), sondern um völkische (d. h. außenpolitische) Freiheit. In der Gestaltung dieser Tendenz wird Schillers Vorbild sichtbar. Ebenso erinnert die Sprache Maltzahns sehr stark an Schiller. Um alles auf eine Formel zu bringen: Aus Heinrich IV. wird ein deutscher Tell. Sein Leben „ist ein langer Kampf für Freiheit". Wie Walter Fürst (im „Tell") verteidigt Heinrich das Erbe seiner Väter: „Was mir von meinen Vätern überkam / Will ich auch meinen Kindern hinterlassen" (S. 28). Hier fühlt sich der Kaiser schon als Herrscher im Sinne der romantisch-mittelalterischen Ideologie. Die völkische Freiheit ist ein sittliches Gut. Sie zu verteidigen, gehört zu den vornehmsten Aufgaben des Herrschers. Wie es immer wieder nur um die Freiheit geht, beweisen auch die Schlußworte des Trauerspiels, die bezeichnenderweise wieder an

[22] Zitiert bei Jos. Kehrein „Deutsche Geschichte aus dem Munde deutscher Dramatiker" (Soest 1872).

eine Tellstelle anknüpfen (an das Vermächtnis Attinghausen): „Ein großer Mann (gemeint ist Heinrich IV.) fällt für die deutsche Freiheit / Bei diesem heil'gen Opfer laßt uns schwören / Wie er zu sterben oder frei zu leben!" / „Wir schwören!" (S. 79). Alle diese Stellen zeigen deutlich: Heinrich IV. ist nicht mehr der aufgeklärte Staats- und Religionsphilosoph, als den ihn die Bearbeitungen des 18. Jahrhunderts immer vorstellen. Hier ist er erstmalig der Hüter deutscher Freiheit und Größe.

Um diese beiden Güter geht es fortan in allen Heinrichdramen des Jahrhunderts, durch welche künstlerischen Strömungen das historisierende Drama auch immer hindurchgehen mag. Den Beweis für diese Behauptung erbringt gleich die stark unter jungdeutschem Einfluß stehende *Tragödie* von *Friedrich Wilhelm Rogge „Kaiser Heinrich der Vierte"* (1839).

Die Jungdeutschen haben stets großes Interesse an der politischen Neugestaltung Preußen-Deutschlands gezeigt. Das geht u. a. aus einem Aufsatz Gutzkows „Über die historischen Bedingungen einer preußischen Verfassung" in Rottecks „Allgemeinen politischen Annalen" (1832) hervor. Sprache und Stil des politischen Journalismus der Jungdeutschen sind dann recht bald auch in ihre Dichtung eingedrungen.

Die Sprache der Roggeschen Tragödie hat dementsprechend einen stark realistischen Einschlag; sie enthält eine ganze Reihe von Wortbildungen aus dem politischen Schlagwortapparat des Alltags, die bei Maltzahn noch ganz unmöglich gewesen wären.

Wie die Sprache, so weist auch die Gestaltung des Problems in der Heinrichtragödie ins jungdeutsche Lager. Bei Rogge stehen sich in Heinrich IV. und Heinrich V. zwei Generationen, die Vater- und Sohngeneration, gegenüber. Der Vater gehört einer alten Zeit an, die abgewirtschaftet hat, die in geistiger Erstarrung unschöpferisch geworden ist; der Sohn dagegen lebt mit der neuen Zeit; er kennt ihren Sinn und eignet sich deshalb besser zu ihrem Führer als der noch ganz in alten Vorstellungen befangene väterliche Greis. In diesem Bewußtsein ruft der Sohn dem Vater zu (man beachte zugleich den stark journalistisch-dialektischen Einschlag der Sprache Rogges!): „Euch fehlt des

Willens Felsenfestigkeit, / Der keck hinwegspringt über Ort und Zeit, / Da liegt's zu spät erkannt, zu spät gebessert jetzt; / Denn eigene Zeiten wollen eigene Männer, / Und ihr traft eben fehl in Eurer Zeit, / Drum — in Eu'r Grab, ja, Vater, in Eu'r Grab" (S. 290). Aber den Sohn treibt nicht bloßes jugendliches Besserwissen. Er fühlt sich auch stark genug, wirklicher Führer zu sein. Führertum aber ist Verpflichtung. Diese Verpflichtung spürt auch Heinrich V.: „Ein Wahrzeichen nur gilt, das Vaterland zu retten!" (S. 232). Hier mündet Rogges Tragödie wieder in das alte Freiheitspathos ein. Wie für Maltzahn ist auch für ihn das Vaterland der höchste Gedanke.

Das Generationsproblem, wie es Rogge in seiner Tragödie gestaltet hat, hat auch die preußische Politik um 1840 beherrscht. Deutlich genug stehen sich in Heinrich IV. und Heinrich V. Friedrich Wilhelm III. und Friedrich Wilhelm IV. gegenüber. (Wir finden in der ganzen zeitgenössischen Literatur die gleiche Zeichnung mittelalterlicher Kaiser. Der Held des zweiten der Raupachschen Hohenstaufendramen „König Philipp" [1830] zeigt dieselbe typische Gestaltung.) Auch zur Zeit Friedrich Wilhelms III. ruft die junge Generation nach dem neuen starken Mann, den sie in Friedrich Wilhelm IV. sieht. Hugo Bieber, der gerade solchen Dingen so genau nachgeht, sagt von den Hoffnungen, die man auf Friedrich Wilhelm IV. setzte: „Der Tod Friedrich Wilhelms III. schuf in Deutschland den Boden für eine neue Erörterung politischer und religiöser Meinungsverschiedenheiten. Von dem Nachfolger Friedrich Wilhelms III. wußte man, daß er selbst persönlich den neuen Forderungen nationalen, staatlichen und religiösen Inhalts innerlich nahestand. Trotzdem ging er keinen Schritt breit von seinen Königsrechten ab. Leicht war man bereit, in Friedrich Wilhelm IV. den Mann zu sehen, der das große Herz und den weiten Sinn besitze, der die aus den Fugen gegangene Zeit formen könnte".[23] Dieses Königsbild eines preußischen Herrschers stimmt bis ins einzelne genau mit dem von Rogge in seiner Heinrichtragödie entworfenen überein.

Dasselbe Generationsproblem steht auch noch im Mittelpunkte einer Tragödie von *Hermann Marggraff „Kaiser*

[23] „Kampf um die Tradition", S. 413.

Heinrich IV." (1841), die zu jenen unerfreulichen eklektischen Werken gehört, die einen Modestoff ohne jede eigene künstlerische und gedankliche Initiative in alte Formenschemen pressen. So ist bei Marggraf das Problem typisch für die jungdeutsche Generation. Die gleichnishafte Sprache dagegen erinnert selbst in ihrer beispiellosen Verstümmelung noch an Schiller, so etwa: „Dem Kinde wird / Das Spiel zur Welt, dem Mann die Welt zum Spiele. / Gestalten fesseln uns und fliehn, und ohne / Zusammenhang sind in der Lebenshalle / Die ernsten und die lächerlichen Bilder gereiht" (S. 46). In der szenischen Gestaltung hinwiederum, besonders in der Liebeshandlung des 3. Aktes, wird noch einmal der ganze szenische Apparat Shakespeares und der Romantik aufgezogen. Verkleidungs-, Betäubungs- und Entführungsszenen in einem monderhellten Schloßgarten umrahmen und überwuchern stellenweise sogar die Haupthandlung.

Das Problem selbst erinnert stark an Maltzahns Tragödie. Wieder stehen sich Vater und Sohn in Heinrich IV. und Heinrich V. gegenüber. Der Sohn erkennt die Zeichen der Zeit, der Vater will sie nicht wahr haben. Ganz im Sinne Maltzahns entscheidet auch Marggraff zwischen den beiden: „Wer, wenn die Menschheit einem Zweck sich weiht, / Die eigene Kraft verkauft an ihr Begehren, der ist verständig, der erkennt die Zeit; / Feig ist, wer nicht Partei nimmt in dem Streit / Der Kräfte, törig, wer dem Strom will wehren" (S. 43). Das Begehren der Zeit aber ist ein starker König und ein starkes Reich. Heinrich V.: „Ich fühle mich als König jetzt und schwöre — — Recht zu üben / Und aufzubauen neu das deutsche Reich" (S. 37). Darum hat es sich freilich im 11. Jahrhundert nie gehandelt. Im Gegenteil, der Sinn des Machtkampfes zwischen Papst und Kaiser war der, den alten überkommenen Reichsgedanken unverfälscht an die folgende Generation weiterzugeben. Aber „aufzubauen neu das deutsche Reich" war die Losung der preußisch-deutschen Einheitsbewegung, die seit dem vierten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts immer machtvoller um sich greift.[24]

[24] In das Jahr 1844 fällt noch eine Bearbeitung von Theodor Schliephake „Kaiser Heinrich IV.", die jedoch an keiner Stelle über den Typ der historischen Bilderreihe hinausgelangt.

Von den Ideen der preußisch-deutschen Einheits- und Freiheitsbewegung ist vollends *Hans Koesters Trilogie „Heinrich IV. von Deutschland"* (1844) durchdrungen. Der Philosoph und Historiker Koester (geb. 1818, gest. 1900) ist der erste, der es versucht, Heinrich IV. aus den Bedingungen seines eigenen Seins heraus zu gestalten. Aber bei allem künstlerischen Wollen drängt sich bei Koester, der Abgeordneter und aktiver Politiker der konservativen Partei war, die politische Tendenz immer wieder beherrschend in den Vordergrund, so daß auch sein Werk, wie alle die anderen, heute nur noch zeitgeschichtlichen Wert beanspruchen kann.

Das geschichtliche Tatsachenmaterial bis zum Jahre 1077 hat Koester aus Lamperts Jahrbüchern entnommen. Für den Schluß scheinen dann die Vita und die großen Briefe Heinrichs benutzt worden zu sein. Für die Verwendung Lamperts seien hier einige Beispiele angeführt. In seiner wilden Abneigung gegen Berta verlangt Heinrich IV. in öffentlicher Versammlung vom päpstlichen Legaten die Scheidung von seiner Gattin. Um die Scheidung leichter zu ermöglichen, schwört der König, daß seine Gemahlin noch unberührt sei. Diesen Schwur hat Koester aller Wahrscheinlichkeit nach von Lampert direkt übernommen.[25] So heißt es bei Lampert: „— damit niemand vorwende, daß ihre einmal verletzte Schamhaftigkeit einer zweiten Vermählung im Wege stehe, so versichere er eidlich, daß er sie so, wie er sie empfangen, unbefleckt und mit unversehrter Jungfräulichkeit bewahrt habe" (S. 82). Bei Koester Graf Eberhard: „Ich trug / Wie ihr befahlt auf Scheidung an von Berta, — — unberührt, / Ihr wolltet es mit heil'gem Eid erhärten, / Sei bis zur Stund die Königin von Euch" (Teil I, S. 38).

Der Papst lehnt die Scheidung ab und läßt Heinrich IV. durch seinen Legaten antworten. Bei Lampert: „Überdies solle von seinen Händen niemals ein Kaiser geweiht werden, der durch ein so pestartiges Beispiel, so viel an ihm sei, den christlichen Glauben verraten hätte" (S. 86). Bei Koester der Legat: „Nie werd' er einen Mann zum Kaiser salben, / Nie einen Mann zum Hort der Kirche setzen, / Der durch fluch-

[25] Lampert ist hier nach der deutschen Übersetzung L. F. Hesses in den „Geschichtsschreibern der deutschen Vorzeit", XI. Jahrhundert, 6. Band (1855) zitiert.

würd'gen Beispiels böse Pest, So viel an ihm, / Die heil'ge Kirch' erniedrigt (I, S. 38).

Solche fast wörtliche Übereinstimmungen Koesters mit Lampert ließen sich beliebig vermehren. Auch in der Zeichnung des Charakters ist der Dichter von dem Historiker abhängig. Beide betonen die ungeheure Leidenschaftlichkeit des Kaisers, in der sie sein Unglück sehen.

Im Mittelpunkt der Koesterschen Trilogie steht der Schuldgedanke: Heinrich IV. lebt in unerlaubter Liebe mit Marie, der Tochter eines sächsischen Ritters und Todfeindes des Kaisers. Als Heinrich sich weigert, Marie dem Vater zurückzuführen, schleudert der Alte einen furchtbaren Vaterfluch gegen den Kaiser: „Versöhnlich kam ich, fluchend geh' ich aus -- / Ein Vaterfluch ruht über diesem Haus!" Darauf der Kaiser: „Ich trotz dem Fluch -- — — / Sein Fluch komm' über mich!" (S. 68). Der ethische Schuldbegriff der Zeit verlangt, daß jeder Schuld die Sühne folge. Das weitere Leben Heinrichs wird also nur noch der Sühne seiner Schuld gehören, die in seinem Falle um so größer ist, als er ja der Herrscher ist, der frei von jeder Schuld nur seinem Königtum zu leben hat. Diese Auffassung, in der Tragödie der deutschen Klassik begründet, gibt der Koesterschen Trilogie die innere Geschlossenheit und Abrundung. Aus seiner Schuld resultiert Heinrichs allmählicher Niedergang. Im Abfall der Söhne erfüllt sich später gräßlich der Fluch von Mariens Vater.

Von dem Ideengehalt der Historie ist bei Koester nichts mehr zu merken. Absichtlich verzichtet er auf die Einführung von Heinrichs großem Gegner, Gregor VII., denn mit der Einführung der Person Gregors wäre Koester zweifellos der echten historischen Problematik verfallen. Dafür fesselt den Dichter eine ganz andere Episode aus Heinrichs IV. Leben, sein Kampf gegen die Sachsen. Denn dieser Kampf weist Parallelen zu dem Freiheitskampf Preußen-Deutschlands im 19. Jahrhundert auf.

Unter dem Begriff „Freiheit" verstand man in den fünfziger Jahren ein doppeltes: innerpolitische und außenpolitische Freiheit.[26] Das innerpolitische Freiheitsstreben

[26] Wir folgen hier den Ausführungen Hugo Biebers im „Kampf um die Tradition".

erschöpft sich in der Opposition gegen den veralteten absolutistischen Beamtenstaat. Durch die Opposition wurde die Erinnerung an die „Größe des mittelalterlichen Kaisertums" wachgerufen, „auf dessen Kosten die Grundlagen für die tatsächliche und später auch formell anerkannte Souveränität der deutschen Einzelstaaten gefestigt worden waren.[27] Durch diese Erinnerung erwacht erneut das deutsche Stammesbewußtsein. Man erinnert sich gern an die Freiheit der alten deutschen Stämme und daran, wie diese Stämme — im einzelnen so grundverschieden — doch zusammen ein mächtiges Kaiserreich bilden konnten. Die Modernität dieser Ideen ist unverkennbar. —

Das außenpolitische Freiheitsstreben tendierte seit 1840 gegen Frankreich. England, Rußland, Österreich und Preußen gehen 1840 das Londoner Abkommen ein. In Frankreich löst das Abkommen erneut Kriegsstimmung gegen Deutschland aus. In Deutschland erhebt sich dagegen ein geschlossener Wille zur Verteidigung deutscher Rechte und deutscher Lande. Die Erinnerung an das Kriegsglück von 1813/14 wird allenthalben wach. Und als nun erst von Frankreich her der Ruf nach der Rheingrenze in Deutschland bekannt wird, da erwacht gewaltig das Nationalgefühl aller Deutschen. Niklas Beckers bekanntes Rheinlied trägt die Antwort Deutschlands über den Rhein nach Frankreich. Noch einmal ergreift der Sänger der deutschen Freiheit, Ernst Moritz Arndt, Partei in dem Streit und schreibt 1840 sein „Lied vom Rhein an Niklas Becker". Ein nationales Hochgefühl geht durch alle deutschen Gaue.

Für das verstehende Interesse der Zeit für die Freiheitsbestrebungen der deutschen Stämme zeugt die Verherrlichung des Freiheitskampfes der Sachsen bei Koester. Er entspricht in allen Stücken dem der Schweizer in Schillers „Tell". Auch sonst sind szenische Anklänge an den „Tell" in der Trilogie recht häufig. Der Festungsbau der Harzburg im ersten Akte des ersten Teiles ist eine Nachahmung der Fron-Uri-Szene im „Tell". In beiden Fällen läßt der Unterdrücker die Unterdrückten (bei Schiller die Schweizer, bei Koester die Sachsen) eine Zwingburg bauen. Dort wie hier treibt ein Fronvogt die widerwilligen Bauern zur Arbeit an.

[27] a. a. O., S. 211.

Sowohl Schiller wie auch Koester führen den Abschluß der Szene durch das Auftreten der Befreier herbei. Die Befreiung der Sachsen wird in der Trilogie durch eine Versammlung der Großen des Volkes eingeleitet, die viel von der Rütli-Szene aus dem „Tell" übernommen hat.

Neben solchen motivlichen Anklängen finden sich auch eine ganze Reihe sprachlicher Anlehnungen an Schillers „Tell". Das Freiheitspathos Koesters geht unverkennbar auf Schiller zurück. So z. B.: „Mahnt euch des gegenwärtigen Druckes Schmach / An alte Freiheit, so verzagt und denkt: / Wer kraftlos war, wird auch bald rechtlos sein!" Und noch deutlicher: „Doch das bedenkt, soll unser Werk gelingen, / Trau keiner anderen als der eignen Kraft; / Selbst der Geringste muß zum Helden werden / In dem Gefühl, daß Knechtschaft er erlitten, / Daß er die Freiheit seinen Kindern schuldet, / Die von den Vätern er als Recht ererbt. / Die Zwietracht weiche dem einträcht'gen Hasse / Und wie ihr alle an der Knechtschaft Festen / zur Frone gingt, so front mit Leib und Leben / Am Bau der Freiheit im einmüt'gen Streben — —" (I, S. 29). Auch Anklänge an Ernst Moritz Arndt finden sich in Koesters Trilogie. Es ist der Geist des Sängers der Freiheit, der aus folgenden Versen spricht: „Denn ist Gefühl für Freiheit, Recht und Ehre / Im Volk erstorben, kann auch Gottes Lehre / Im Volke fruchtbar Feld nicht weiter finden" (S. 97).

Wie das Freiheitspathos eine außenpolitische Wendung bekommt, zeigt eine vom Dichter frei erfundene Episode am Schluß des dritten Teiles der Trilogie: kurz vor Heinrichs Tode erscheint ein Gesandter des Königs von Frankreich vor dem deutschen Kaiser, um ihm die Hilfe des französischen Königs anzubieten, falls Heinrich IV. geneigt wäre, die Oberlehnshoheit über das linke Rheinufer an Frankreich abzutreten. Die Antwort des Kaisers ist ganz im Geiste E. M. Arndts und seiner berühmten Flugschrift von 1813 gehalten [28]: „— Grenze nicht, / Die Lebensader Deutschlands ist der Rhein, / Und dieses Reich verdirbt in Saft und Mark, / Liegt es dem Feinde bloß. Gott sei gedankt, / Daß ihr auf meiner Lage Not vertrauend, / Uns euer geheim Gelüst geoffenbaret habt —" (III, S. 416). Hier hat Hein-

[28] „Der Rhein, Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze".

rich IV. offenbar die Rolle des deutschen Kaisers, wie man ihn seit den vierziger Jahren herbeisehnt: die Rolle eines Wiederherstellers der Einheit des Reiches und eines Wächters über seine außenpolitische Sicherheit. Durch die Wucht der Darstellung, durch die eindringliche Art einer im besten Sinne an Schiller geschulten Sprache und nicht zuletzt durch die Zusammenballung der politischen Sehnsüchte und Hoffnungen der Zeit wird die Trilogie Koesters zur Gipfelleistung der Freiheitsdramen um Heinrich IV.

B) Politische Tendenzdichtung.

a) Das Kulturkampfpropagandadrama.

Die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts bereiten in vielerlei Hinsicht einen Wendepunkt in der politischen Entwicklung Deutschlands vor, der dann im Jahre 1848 auch wirklich eintritt. Die Märzrevolution bedeutet zugleich Höhepunkt und Fiasko des zeitgenössischen Liberalismus. Das Hauptziel der liberalistischen Epoche, die Einigung des gesamten deutschen Volkes unter einem gemeinsamen Oberhaupt, bleibt jedoch über das Jahr 1848 hinaus weiter bestehen; es gelangt sogar zu weit größerer Bedeutung und zu machtvollerem Einfluß auf das politische Geschehen der Zeit. Noch ein anderes Moment wirkt bestimmend auf das Zeitbild jener Tage ein: die immer heftigere Formen annehmende Auseinandersetzung zwischen Kirche und Staat. Deutschland geht in jenen Jahrzehnten dem Einheitsstaat entgegen, aber auch dem Kulturkampf.

Auch an dieser Stelle der Entwicklung stellt sich die Literatur, besonders durch das Medium des historischen Dramas, der Politik erneut zur Verfügung. Es entsteht der bekannte Typ des Kulturkampfpropagandadramas, dessen politische Aufgabe Ferdinand Lassalle in der Vorrede zu seiner historischen Tragödie „Franz von Sickingen“ (1859) ausdrücklich betont und folgendermaßen charakterisiert: „Der gewaltige Kulturkampf jener Zeit beherrscht noch unsere ganze Gegenwart und ist in seinen Resultaten maßgebend für die ganze deutsche Geschichte geblieben. — Ich

wollte, wenn möglich, diesen kulturhistorischen Prozeß noch einmal in bewußter Erkenntnis und leidenschaftlicher Ergreifung durch die Adern alles Volkes jagen. Die Macht, einen solchen Zweck zu erreichen, ist nur der Poesie gegeben, und darum entschloß ich mich zu diesem Drama". Die Folge einer solchen Zielsetzung ist die Flut jener historisch aufgeputzten politischen Tendenzdramen, die seit den vierziger Jahren Deutschland überschwemmen. Künstlerische Werte birgt diese Tendenzdichtung — Jos. Bayer nennt sie trefflich „Gesinnungsrhetorik und Geschichtsphilosophie" [29] — überhaupt nicht mehr. Die Mehrzahl der politischen Dichter war bei weitem nicht imstande, „ihre Ideen dramatisch zu verkörpern".[30] Das meiste, das in jener mit Politik gesättigten Zeit, den Anspruch auf den Rang eines „historischen Dramas" erhebt, ist nichts weiter als versifizierte Geschichte, für die man — wollte man sich die Mühe machen — Seite um Seite in irgendwelchen dritt- und viertrangigen Geschichtsbüchern der Zeit die Belegstellen finden könnte. Manche Verfasser sind bescheiden genug, solche Pseudodramen ganz schlicht als „dramatisierte Geschichten" zu bezeichnen. Dieser Titel wäre eine treffliche Gattungsbezeichnung für alle die überflüssigen poetischen Machwerke, um die es sich auch bei der weiteren Besprechung der Heinrichdramen zum weitaus größten Teil handeln wird.

Von dem Typ der Freiheitsdramen unterscheiden sich die Kulturkampfpropagandadramen um Heinrich IV. dadurch, daß sich in ihnen der Schwerpunkt der Problematik auf die tendenziöse Ausdeutung des Canossageschehens verlegt. Rein äußerlich kündet sich die Verschiebung schon in der Titelwahl an. Heinrich IV. steht nicht mehr allein im Mittelpunkt des Interesses. Titel wie „Heinrich und Gregor", „Gregor VII.", „Canossa" tauchen plötzlich auf.

Mitten hinein in die Entwicklung des Heinrichstoffes zur dramatisierten, tendenztriefenden Geschichte führt eine Bearbeitung von *Friedrich Rückert „Heinrich IV."* (2 Teile).

---

[29] Vergl. Jos. Bayer „Vom historischen Drama" in „Deutsche Dichtung", Bd. 4, 1888, S. 202.

[30] Vergl. Walter Dohm „Das Jahr 1848 im deutschen Drama und Epos", Stuttgart 1912, S. 9.

Obwohl das Drama im gleichen Jahre wie Koesters Trilogie erscheint (1844), gehört es doch schon, seiner ganzen inneren Haltung wegen, in die Reihe der Kulturkampfpropagandadramen um Heinrich IV.

Wie, um den Ausspruch Bayers von einer Dichtung, die nur noch „Gesinnungsrhetorik und Geschichtsphilosophie" bedeute, zu beweisen, nennt Rückert selbst sein Drama ein „Prinzipiendrama". Er deutet damit an, worum es ihm geht: um die Gestaltung des eben neu erwachenden uralten Prinzipienkampfes zwischen der mittelalterlichen Universaltheokratie und der modernen Universalmonarchie. Die Zeit ist wieder einmal reif zum Aufeinanderprallen dieser beiden weltgeschichtlichen Ideen: Seit 1831 sitzt auf dem Stuhle Petri ein Mann, der gewillt ist, mit allen Mitteln dem Ansehen des Papsttums erneut Geltung zu verschaffen. Es ist Gregor XVI. Vielleicht hat dieser Papst absichtlich den Namen seines großen Vorgängers aus der Zeit des Investiturstreites, Gregor VII., angenommen, um damit anzudeuten, daß er gewillt sei, den Kampf zwischen Staat und Kirche im Sinne Gregors VII. zu führen. Die Titel der Programmschriften aus der Zeit Gregors XVI. deuten jedenfalls darauf hin, so etwa die Streitschrift des Abbate Fea „Die Lehnsherrschaft des Papstes über die weltlichen Fürsten" und die Schrift des Grafen De Maistre, in der die Ansicht vertreten wird, daß jegliche Autorität vom Papst auszugehen hätte.

Mit seinem Heinrichdrama greift nun auch der allezeit streitbare Friedrich Rückert diese neue Problematik auf. Dem Geschmack der Zeit folgend, macht er sich seine Sache sehr leicht. Die Geschichtswerke des Breslauer Historikers G. A. H. Stenzel: „Geschichte Deutschlands unter den Fränkischen Kaisern", und Johannes Voigts „Hildebrand und Papst Gregorius VII. und sein Zeitalter" werden kapitelweise ausgeplündert und einfach in szenischen Rhythmus umgesetzt.[31] Das Ergebnis dieses Verfahrens ist eine gereimte Geschichte Heinrich IV., überdies ganz im Gegensatz zu Stenzel, ohne jegliche historische Besinnung und Objektivität, die nur insofern interessant ist, als sie ein treff-

[31] Den Nachweis führt August Kraus „Zu Fr. Rückerts dramatischen Dichtungen", Diss. Gießen 1916.

liches Bild von der Stellung der vierziger Jahre zu dem mittelalterlichen Prinzipienstaat gibt. Daß Heinrich IV. vom Standpunkt Rückerts aus — in völliger Verkennung historischer Tatsachen — als ein Kämpfer „für deutsche Freiheit, Reichs- und Volkes Ehre" (I. S. 104) erscheint, ist bezeichnend für eine Zeit, die alles durch die patriotische Brille sieht. Ebenso typisch ist die völlige Verzeichnung Gregors VII., „eines giftgeschwollenen, fluchgeblähten Drachen", eines „hinterlistigen Tigers", und alles, wozu sich solche Geschmacklosigkeiten noch weiter zu steigern vermochten. Die Wirkung des Kirchenbannes hat — nach Rückert — ihre tiefsten Wurzeln in der „deutschen Dummheit" (I. S. 22); diese ist infolgedessen der stärkste Bundesgenosse Gregors VII. im Kampf gegen Heinrich IV.

Dieselbe tendenziöse Färbung wie bei Rückert hat das Canossaproblem noch in einer anderen Bearbeitung desselben Jahres: *Kaiser Heinrich IV. Erster Teil: Heinrich und Gregor"* (Verfasser nicht genannt).[32] Heinrich IV. wendet sich in diesem Schauspiel — so nennt der Verfasser seine Reimerei — ohne Bannlösung von Canossa ab. Darin sieht der anonyme Schreiber eine Abwendung des freien deutschen Geistes von der Knechtung durch die römisch-katholische Geisteshaltung. Heinrich IV. ist der Träger eines modern freisinnigen Fortschrittgedankens gegen das reaktionäre Element der katholischen Kirche. Symbol des Sieges der Reaktion ist die Feste Canossa. In dem anonymen Schauspiel von 1844 wird sie — völlig unhistorisch — von Heinrichs Söldnerscharen zerstört, denn „die hätt nach Jahrtausenden kein Aug geschaut, / Dem Heinrichs Schmach dabei nicht vorgeschwebt" (S. 102).

Jenseits des Jahres 1850 erscheinen eine ganze Reihe von Kulturkampfpropagandadramen. Den bewußt antikatholischen stellen sich jetzt die bewußt katholischen gegenüber.[33]

---

[32] Koschs Literaturlexikon (II 2636) und die Allg. Dtsch. Biogr. (36. Band) weisen diese Bearbeitung Josef Streiter zu. Die nicht mehr aufzutreibende Fassung von Josef Streiter, die Josef Kehrein noch vorgelegen hat, gehört jedoch in das Jahr 1846. Vergl. hierzu Anm. 56.

[33] Das von tiefstem Haß gegen alles Katholische erfüllte Drama Friedr. Roebers „Kaiser Heinrich IV.", ein wertloses Pamphlet, kann hier übergangen werden.

Mit Argumenten der katholischen Partei arbeitet das historische Drama *„Hildebrand"* (1855) eines ungenannten Verfassers. Es vertritt den bekannten, allerdings sehr zu bezweifelnden Standpunkt, daß Gregor VII. stets ein geistiges, Heinrich IV. dagegen das materielle Gegenprinzip vertreten habe. Dementsprechend betont der Papst immer wieder die Suprematie des Geistes und beansprucht sie für alle seine Neuerungen. Die Kirche kennt „keine Dogmen der Natur, nur Dogmen / Des Uebersinnlichen: den Gott der Allmacht, / Den heil'gen Geist, den Gottessohn, der aber — / Wohl zu erwägen! — von der unbefleckten / Jungfrau empfangen und geboren ward" (II. S. 57). Hier zeigt es sich deutlich, wie sehr sich das Drama zum Anwalt katholischer Anschauungen macht. Die Verse beziehen sich auf das ein Jahr vor dem Erscheinen des Dramas verkündete Dogma von der unbefleckten Empfängnis der Gottesmutter, das überall so viel Staub aufgewirbelt hat.

Gregor VII. gegenüber erscheint Heinrich IV. als ein völlig ungeistiger Sinnenmensch, der Deutschland höchstens in den Abgrund reißen, niemals aber erneuern kann.

In künstlerischer Hinsicht reicht das Hildebrand-Drama schon weit über die bisher besprochenen Kulturkampfpropagandadramen hinaus. Gleichwohl ist sein Eigenwert gering, da diese relative Höhe auf einer allzu augenfälligen Nachahmung Shakespeares beruht. Die Vorliebe für Shakespeare, die ja der Zeit des politischen Realismus im besonderen Maße eigen war, verleitet kleine und kleinste Talente sofort zur besinnungslosen Nachahmung des großen Vorbildes. So folgt der Schiller-Manie vergangener Jahre die Shakespeare-Manie auf dem Fuße. Wie die Schiller-Manie bleibt selbstverständlich auch die Shakespeare-Manie in Aeußerlichkeiten stecken.

Im Gregor-Drama gibt es zwei Typen von Menschen: Heinrich IV. und sein Kreis und Gregor und dessen Umgebung. Der Kaiser, in diesem Drama eine renaissanceistische Leidenschaftsnatur, ist ganz nach Shakespeares Muster gestaltet. Ihm ist ein Narr, Egeno, an die Seite gestellt. Dieser Narr spielt die Rolle des Shakespeare'schen Falstaff so genau, daß über seine Herkunft gar kein Zweifel auftauchen kann. Sowohl Heinrich wie auch Egeno sprechen eine in der Art Shakespeares mit derben Ausdrücken nie-

mals kargende Prosa. Die rein geistigen Typen dagegen, wie z. B. Gregor VII., sprechen durchgehend im jambischen Versmaß. Es liegt also schon — ganz im Sinne des poetischen Realismus — eine Charakterisierung der handelnden Personen durch die Sprache vor. Die Sprache ist sowohl für Heinrich als auch für Gregor zugleich typisch und individuell.

Wie dem anonymen Dichter des Gregor-Dramas — trotz seiner Vorliebe für die ideellen Typen (Gregor) — die realistischen, aus dem Alltag herausgegriffenen, besser gelingen, so erweist er sich auch als Meister in der Gestaltung derb-realistischer Szenen, so etwa der Volks- und Bürgerszenen des dritten Aktes. Ein paar Worte, wie die folgenden des schlauen Niclas: „wenn sich zwei Potentaten in den Haaren liegen, so muß man sich zu dem einen oder dem anderen schlagen, weil man sonst von dem einen und dem anderen geschlagen wird. Dies ist die höhere Politik oder die Neutralitäts-Neutralisation" (S. 93), zeugen — so nahe das Vorbild Shakespeares auch stehen mag — von einer schlechthin meisterhaften Erfassung der Volkspsyche.[34]

Aus dem Rahmen aller bisher besprochenen Kulturkampfpropagandadramen um Heinrich IV. fällt das Trauerspiel *Ferdinand von Saars „Kaiser Heinrich IV."* (I. Teil *„Hildebrand"*, 1865; II. Teil *„Heinrichs Tod"*, 1867) heraus. Es gehört in den Kreis der Dichtungen jener Wiener Gruppe von Stimmungsdichtern, die in den sechziger und siebziger Jahren dem Widerstandslosen und seelisch Ueberempfindlichen Eingang in die Dichtung verschafft haben. In eine Welt völlig dekadenten Stimmungsgehaltes stellt Saar auch die lebensfrohen und lebensbejahenden Gestalten Kaiser Heinrichs IV. und seines großen Gegners. Die Charaktere dieser beiden werden — ganz in der Art modernster Psychoanalyse — auf psychologische Urerlebnisse hin untersucht, und auf solchen Urerlebnissen wird dann die Handlung aufgebaut.

Der Konflikt zwischen Papst und Kaiser, der im Mittelpunkt des ersten Teiles steht, entsteht bei Saar — der Geschichte entsprechend — auf dem Grunde des Verbotes der

---

[34] Mit der Problemstellung und Argumentierung des anonymen Hildebranddramas von 1855 deckt sich völlig das Werk eines katholischen Priesters, J. Weißbrodt „Gregor VII.", ein dramatisches Gedicht von 1865.

Laieninvestitur und der Einführung des Priesterzölibats. Wie jedoch in der Seele Gregors allmählich der Plan des Priesterzölibats erwacht, das ist bezeichnend für die psychologisierende Art Saar'scher Menschendarstellung.

Der Zölibat hat seinen tiefsten Grund in einem psychologischen Urerlebnis des Mönches Hildebrand, des späteren Papstes Gregor VII. Die Markgräfin Mathilde hat in ihrer Jugend einmal den Mönch Hildebrand geküßt, da sie in der Dunkelheit eines Hallenganges in Hildebrand den jungen Prinzen Heinrich, den späteren Kaiser Heinrich IV., verkannte. Mit Grausen aber hat sie sich abgewandt, als sie in dem Gegenstand ihrer Liebkosung den häßlichen und mißgestalteten Mönch Hildebrand erkannte, der damals gerade am Hofe Heinrichs III. weilte. In namenlosem Elend hat sich Hildebrand damals geschworen, Mathilde solle nie einen Mann besitzen, mindestens jenen Prinzen Heinrich nicht, den sie so sehr liebte. Deshalb verordnete Hildebrand als Papst den Zölibat, „damit kein Geistlicher das Glück genießen solle, daß er deshalb entbehren müsse", deshalb „verfolge er den unerbittlich, den sie geliebt habe". Immer wieder bricht das Urerlebnis Hildebrands durch: „Ich liebte dich mit jener brünst'gen Glut, Wie sie Enthaltsamkeit und Sehnsucht schürt / In Fieberträumen eines kranken Hirns" (S. 120).

Wie Gregor, so lebt auch Heinrich IV. in einer völlig dekadenten Welt. Er ist ein widerstandsunfähiger Schwächling, der alles Unglück als unabwendbares Schicksal hinnimmt. Deshalb glaubt er sich auch dem Schicksal widerstandslos überlassen zu müssen. Als sein Sohn die Krone fordert, tritt er sie bereitwillig ab, denn: „Ich gab dir einst / Das Leben, Heinrich, und somit das Recht, / Es zu gebrauchen. Du begehrst die Krone — / Wohlan, sie sei dir nicht mehr vorenthalten" (S. 182).

Auf dem Grunde eines solchen (pseudo-romantischen) Schicksalbegriffes kann gar kein dramatischer Konflikt erstehen. Der heroische Mensch — und Heinrich IV. war einer — muß sich über sein Schicksal erheben können, um sich mit ihm auseinanderzusetzen. Auf solcher Grundlage hätte Heinrich IV. zum dramatischen Helden werden können; die Schicksalsauffassung Saars aber konnte aus ihm nur ein Zerrbild machen, das als typisch für eine

Epoche höchster psychischer Reizsamkeit und Dekadenz zu gelten hat.[35]

b) Das historisch-nationale Drama (nach 1871).

Die Zeit der nationalen Einigung findet — nach einem Ausspruch E. v. Wildenbruchs — „auf dem Gebiete der nationalen Literatur nur ein kleines Geschlecht vor".[36] Bitter beklagt sich der Dichter darüber, daß die „Vorgeschichte Deutschlands mit ihren Heldengestalten" so gänzlich in Vergessenheit geraten sei.[37] Wie sehr Wildenbruch irrte, beweist schon die Fülle der Heinrich-Dramen des 19. Jahrhunderts. Aber in allen diesen historischen Dramen verschwindet die Geschichte beinahe völlig unter der Tünche moderner Tendenzen. Auch Wildenbruch, Dahn und alle die anderen schaffen hier keinen grundlegenden Wandel. Das Neue, das sie an die Stoffe mittelalterlich-deutscher Geschichte heranbringen, ist die neue Tendenz. Auch das historisch-nationale Drama der Dichter der deutschen Erneuerung ist Tendenzdichtung, die die alte mittelalterliche Kaiseridee für das Kaisertum der Hohenzollern hervorholt und neu aufputzt. Die historische Geschichtsklitterung erfährt dadurch eher einen neuen Auftrieb als ihren Abbruch.

Auch in künstlerischer Beziehung bringt die Gattung des historisch-nationalen Dramas der siebziger bis neunziger Jahre nichts Neues. Alle Kennzeichen des Jambenepigonentums haften ihr an. Das längst verschollene Ritterdrama des 18. Jahrhunderts erlebt im historisch-nationalen

[35] Auf Ferdinand von Saars Bearbeitung folgen noch eine Reihe von Kulturkampfpropagandadramen, die aber nichts Neues bringen. Es ist typisch für sie, daß sie neben kulturkämpferischen Tendenzen schon wieder rein nationale aufweisen und so schon äußerlich an der Wende der Zeit stehen, die den Einheitstraum des deutschen Volkes endgültig in Erfüllung gehen lassen sollte. Es handelt sich um ein Trauerspiel von Wilhelm Norwalt „Kaiser Heinrich IV." (1868), um ein historisches Drama von Richard Zoozmann „Die Salier" (1889), das fast ein Plagiat des Norwaltschen Schauspiels darstellt, ferner um ein dramatisches Gedicht von Friedrich Michaelis „Heinrich IV." (1871), das in seiner Pietätlosigkeit sehr stark an Rückert erinnert, um ein Pamphlet gegen den Zölibat von Josef Ressel: „Kaiser Heinrich IV." und endlich um ein Canossadrama von J. B. von Schweitzer (1872).

[36] Zitiert von H. Mayne in der „Internationalen Monatsschrift", Bd. XI, S. 1430.

[37] a. a. O.

Drama seine Auferstehung und höchste Ausgestaltung. Sprachlich steht es selbstverständlich im Zeichen der Jambentragödie. Aber aus dem seelenerfüllten Pathos großer Vorbilder wird jetzt seelenlose Sprachkünstelei. Das epigonale „Jambengeklapper" beherrscht, zusammen mit dem Geklapper eiserner Rüstungen, Schwerter und Spieße für zwei Jahrzehnte die deutsche Bühne.

Schon in der Bearbeitung *Richard Weilands „Kaiser und Papst"* (historisches Drama, 1866) läßt sich der neue Typ des historisch-nationalen Heinrich-Dramas erstmalig erkennen. Es handelt sich zwar bei Weiland immer noch um den wiederholt dargestellten Freiheitskampf der Sachsen, wobei das Freiheitspathos in nichts von dem der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts zu unterscheiden ist — „laßt euer Land nicht zinsbar werden, haltet's frei Wie ihr's von euer'n Vätern frei erhalten" (S. 59f.) —, aber dem Partikularismus der Sachsen steht hier schon der Einheitswille des Volkes, verkörpert im Kaisertum Heinrichs IV., gegenüber. Der Kaiser repräsentiert die höchste Macht im Staate. Seine Machtbefugnis stammt unmittelbar von Gott. Als Inhaber der höchsten Gewalt duldet er keine andere neben sich: „Mein Wille und Gesetz nur sei euch Richtschnur" (S. 15). Hier ist die mittelalterliche Kaiseridee, wie in der Einleitung zum dramatischen Schaffen des 19. Jahrhunderts bereits angedeutet wurde, in den Dienst einer ganz modernen, etwa Hegel'scher Prägung gestellt.

Genau wie bei Weiland läßt die Kaiseridee in *Karl Kutters Tragödie „Kaiser Heinrich IV."* (1872) leicht ihre Herkunft (von Hegel) erkennen. Wieder liegt die Staatsgewalt ausschließlich in den Händen des Monarchen; sein Wille und seine Kraft bestimmen jedes Tun (S. 5). Trotzdem kann sich mit diesem volksfremden Machtgedanken — ganz im Sinne der Zeit — die Vorstellung vom Kaiser als einem „Herrscher des Volkes" verbinden. Und dieser Volksherrscher sieht die sicherste Stütze seines Thrones in der Liebe und Treue seiner Untertanen. Hier finden sich deutlich schon alle die Vorstellungen zusammen, die später in der deutschen Kaiserhymne ihren beredten Ausdruck gefunden haben.

Im Banne der nationalen Idee der siebziger Jahre steht diesmal auch ein Gregor-Drama, *Friedrich Helbigs Gre-*

gor VII." (eine Tragödie, 1878). Diese Bearbeitung verdient besonders hervorgehoben zu werden, weil sie die erste ist, die beachtliche Ansätze zu einer wahrhaft tragödischen Gestaltung des Stoffes zeigt.

Der Schuld-Sühne-Gedanke spannt den äußeren Rahmen der Tragödie. Seine Herkunft ist hier um so leichter zu erkennen, als Helbig durchgehend Goethe'sche Stilmittel in faustischer Prägung verwendet.

Gregor VII. ist eine faustische Natur, voll starken und mächtigen Willens, der Menschheit das Heil zu bringen. Großes kann der Mensch nur durch die große, weltbewegende Tat schaffen. „Die Tat nur ist's, die Dauerndes gewinnt / Und kämpfend nur erringest du den Sieg!" (Gregor, S. 9). Aber der Plan, der Menschheit das Heil zu bringen, ist zu gewaltig für einen Menschen: „Eh du zum Ziel kommst, bist du längst gefallen, Weil du ein Mensch — kein Gott bist" (S. 11). Damit ist der Kreis der Tragödie fest umrissen. Die Vermessenheit, Göttliches vollbringen zu wollen, muß Gregor VII. in tiefe Schuld verstricken. Der Göttliches will, muß die Unzulänglichkeit des Menschen von vornherein in Rechnung stellen. Das übersieht Gregor. Und so erwächst die Schuld aus seiner Menschlichkeit: Um die Priester zum Werkzeug seines Heilsgedankens zu machen, führt der Papst den Zölibat ein. Aber er, der die Weiber seiner Priester ächtet, küßt Mathilde von Tuscien zum Zeichen ewiger Freundschaft. Die vertriebene Frau eines römischen Priesters hat die Szene mit angesehen. Das Rachewort dieses Weibes steht am Eingang der Tragödie: „Wenn du der Welt das Evangelium kündest, / Will ich von diesem Kusse Zeugnis geben, / und rächend sühnen deine Schuld am Weibe" (S. 18). Der weitere Gang der Tragödie ist klar. Mit dem besten Willen, zu bessern, schleudert Gregor dem Wüstling Heinrich IV. den Kirchenbann als warnendes „Mene Tekel" in den Weg. In Canossa ist Heinrich bereit, seine Schuld zu sühnen. Gregor steht vor der Entscheidung: seine geistliche Pflicht drängt zu liebevoller Absolution, die Herrschernatur in ihm fordert endgültige Unterwerfung des Königs. Rechtzeitig erkennt der Papst diesen Zwiespalt und erteilt Heinrich die Absolution. Aber sie erfolgt nicht mehr aus freiem Entschluß, sondern aus innerer Nötigung. So gewinnt der König wieder freie Hand: Als er später Rom

einnimmt, ist das Volk auf seiner Seite. Noch einmal will Gregor gegen die murmelnden Pöbelmassen auftreten, da erscheint das vertriebene Priesterweib und erfüllt seinen Fluch: „Der sich vermaß, von Sünden rein zu sein, / Ich sah's, wie seine Buhlerin er küßte!" (S. 79). Jetzt erkennt der Papst, der Göttliches gewollt: „Und doch ist stets des Einen Geist zu schwach. / Die Welt kann er umfassen in Gedanken, / Doch um's zu tun, ermangelt er der Kraft. Das ist der ewige Fluch des Menschendaseins" (S. 81). Die Glocken der römischen Kirchen (eine deutliche Parallele zu der Osterszene im „Faust") mahnen Gregor noch einmal an die Möglichkeit der Umkehr. Aber es ist zu spät dazu. Vor den Toren stehen bereits die Häscher Heinrichs IV. Da stirbt Gregor den Freitod durch den Giftbecher. Erschüttert steht der König an der Bahre seines großen Gegners: „Die Schmach, die ihm der Sieger aufgespart, / Hätt seine große Seele nicht ertragen. / Bewundernd steh' ich vor der Größe da" (S. 84).

Umgekehrt ist Heinrichs IV. Weg. Er beginnt als wilder, hochmütiger Wüstling, der sich als Nachfolger der römischen Cäsaren fühlt; eine Herrschaft der Lust und der Freude will er aufrichten. Da wirft ihn die schwere Schule des (selbstverdienten) Schicksals in andere Bahnen. Er erkennt seine menschliche Aufgabe: Deutschland sieht auf ihn, und seine Königspflicht ist es, dieses Land zur Einigkeit und Größe zu führen: „Der röm'sche Cäsar mit der Weltherrschaft / Verblaßten Plänen ist gestorben und / Ein deutscher König seinem Grab erstanden" (S. 73). Die Erkenntnis der Notwendigkeit einer Trennung der neuen deutschen nationalen Kaiseridee von der mittelalterlichen Weltherrschaft ist erst ein Ergebnis des modernen politischen Denkens, das in der Kaiserproklamation von Versailles seine Erfüllung gefunden hat. Das Erlebnis der Kaiserkrönung zittert auch in folgenden Versen nach, die Heinrich IV. gegen Schluß der Tragödie spricht: „Groß liegt die Zukunft da, / Die Zwietracht fiel, der alte deutsche Feind. / Mit Blut gekittet, durch das Schwert geeint, / Ein Herz nun wieder von der Alp zum Belt / So schreitet Deutschland jetzt vor aller Welt" (S. 73). Dieses Deutschland aber ist nicht mehr das wilde Land der salischen Franken, es ist das Deutschland, das wir als Bismarcks Werk kennen. Sogar in

der Sprache dieser Tragödie finden sich Wendungen aus Bismarcks Reichstagsreden wieder.

Als künstlerische Leistung gehört Helbigs Bearbeitung zu den besten ihrer Art. Dem dramatischen Aufbau steht die dramatische Sprache würdig zur Seite. Von Schwulst und hölzernem Pathos hält sie sich völlig frei. Wenn auch die Tendenz der siebziger Jahre gelegentlich durchschlägt, so hält sich doch das Werk im ganzen von jeder einseitigen Stellungnahme fern. Die Abweichungen von der Historie, wie z. B. der Freitod Gregors VII., erfolgen niemals um einer vorgefaßten Tendenz willen, sondern immer im Sinne einer immanent dramatischen Notwendigkeit. Alle diese Vorzüge mögen dazu beigetragen haben, daß die Tragödie Helbigs es im Winter 1873 74 zu 20 Aufführungen im Berliner Nationaltheater gebracht hat. Für die weitere Gestaltung des Stoffes ist das Gregor-Drama von großer Wichtigkeit: Der Weg der großen Tragödie ist beschritten; es gilt nur noch, die formale Abhängigkeit von klassischen Vorbildern (hier von Goethe) aufzugeben und eine neue adäquate Form zu finden. Das ist als einzigem Paul Ernst im 20. Jahrhundert gelungen. Die Form des historisch-nationalen Heinrich-Dramas sollte jedoch noch vorher durch Ernst von Wildenbruch ihre höchste Ausgestaltung erfahren.[38]

Ernst von Wildenbruch.

Hermann Grimm hat einmal das Theater Wildenbruchs in Umdeutung eines bekannten Wortes „Bretter, die das Vaterland bedeuten“ [39] genannt. Damit trifft der Kritiker das tiefste Wesen Wildenbruch'schen Schaffens. Es bedeutet dasselbe, wenn der Dichter von sich sagt, auf ihm läge „das Gefühl einer großen, einer ungeheuren Verpflichtung“, die Verpflichtung nicht mehr für sich selbst, sondern für sein Volk zu schaffen.[40]. Unter dem Zwange dieser inneren Verpflichtung holt Wildenbruch seine Stoffe meist aus den

[38] Zeitlich liegen vor Wildenbruch noch zwei unbedeutende Bearbeitungen von Fr. Hindersin („Heinrich IV.“, Schauspiel 1877/78) und von J. Riffert („Kaiser Heinrich IV.“, eine Trilogie von 1883).

[39] Vergl: die „Deutsche Rundschau“, Band II, 1899, S. 181.

[40] Vergl. Wildenbruchs Werke, herausgegeben von Litzmann, II. Reihe, 8. Band, Einleitung S. 16.

Zeiten des deutschen Mittelalters. Besondere Vorliebe hegt er für solche mittelalterliche Persönlichkeiten, die in ihrer Zeit Träger des nationalen Gedankens waren, und in seinen dramatischen Werken bildet er sie um zu Symbolen nationaler Art überhaupt. In die Reihe solcher symbolischer Werke gehört auch die Heinrichtragödie[41] Wildenbruchs.

Das historische Tatsachenmaterial stammt von Floto.[42] In bekannt historistischer Weise werden jedoch die Ereignisse der Vergangenheit zu „Symbolen der die Gegenwart erregenden und bedrängenden Sorgen“[43] umgedeutet.

Innere Gestaltung. Der Tragödie geht ein Vorspiel, „Kind Heinrich“, voraus. In meisterhafter Exposition entwirft es den Hintergrund für das spätere Geschehen. Mit feiner psychologischer Einfühlungsgabe, die die Schule des poetischen Realismus in vollendeter Meisterschaft zeigt, werden die psychologischen Urerlebnisse des Kindes Heinrich aufgedeckt, auf deren Grund später die Tragödie des Jünglings und Mannes erwächst. Zwei Grunderlebnisse vor allem sind es, die den Lebensweg Heinrichs entscheidend beeinflussen: Als Kind, kurz nach dem Tode des über alles geliebten Vaters, belauscht Heinrich einmal die Sachsenfürsten, und erkennt ihre Starrheit und Unbändigkeit, ihre Falschheit und Treulosigkeit gegenüber seinem eigenen Geschlecht. Das vergißt der Knabe nie wieder. Ein Grundmotiv seines späteren Handelns taucht auf: „Wenn sie meinen Vater hassen, will ich ihnen die Köpfe einhauen, wenn ich Kaiser bin“ (Vorspiel, 2. Auftritt). Dann folgt das Hauptmotiv: die erste Begegnung mit Hildebrand, dem späteren Papst Gregor VII. In dem Wortwechsel zwischen Hildebrand und Heinrich klingt das spätere Schicksal Heinrichs an: „Ich glaube, wir werden uns manchmal wiedersehen“ (S. 7), sagt Hildebrand bedeutungsvoll. Dann reden die beiden über die Macht des Königtums und deren Ursprung. „Könige sind stark von selbst“, meint Heinrich (S. 7), und darauf die kühle und abgeklärte Antwort Hildebrands: „Junger König, das Leben ist lang — ich glaube,

[41] „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“, Tragödie in zwei Abenden, Werke ed. Litzmann Bd. XI.

[42] Vergl. Hartwig Floto „Kaiser Heinrich IV. und sein Zeitalter“, Stuttgart 1855.

[43] Vergl. Litzmann „Ernst von Wildenbruch“, Bd. II.

Ihr werdet viel lernen müssen" (S. 7). Das Bild ist echt, historisch und psychologisch so fein gezeichnet, wie es eben nur der Dichter, niemals der Historiker kann. Dadurch gehört dieses kleine Vorspiel zu den ganz großen Leistungen historischer Dramatik überhaupt. Leider hat Wildenbruch im weiteren Verlauf der Tragödie diese Höhe historisch-dramatischer Kunst nicht mehr erreicht. Das gilt sowohl für den „König Heinrich", den ersten Teil der Tragödie, als auch für den „Kaiser Heinrich", ihren zweiten Teil.

Nach dem berühmten Vorbild Lamperts sieht Wildenbruch in König Heinrich IV. den leidenschaftlichsten aller mittelalterlichen Herrscher. In Gregor VII. steht ihm der zielbewußte Verstandesmensch in Person gegenüber. Obwohl Heinrich also Gregor gegenüber von Natur aus benachteiligt ist, kann er im Kampf gegen ihn dennoch Sieger bleiben, weil er, im Gegensatz zum Papste, der einer phantastischen, nimmer zu verwirklichenden Idee dient, für eine naturhafte, im Volk verwurzelte (völkische) kämpft. Der Zeit der siebziger Jahre erscheint die völkische Idee als die ursprünglichste. Wildenbruch, der es als innere Verpflichtung empfindet, dieser völkischen Idee dichterischen Ausdruck zu geben, sieht in Heinrich IV. nicht in erster Linie den Menschen, der durch Höhen und Tiefen hindurch muß, bevor er zu sich selbst findet, d. h. bevor er reif wird, sein Lebenswerk zu vollenden; vielmehr sieht er in ihm vom ersten Augenblick an ein deutsch-völkisches Prinzip verkörpert, das um jeden Preis den Sieg davontragen muß. So schreitet Heinrich IV. durch die Tragödie, nicht als Mensch, sondern als Prinzip. Das ist der schwache Punkt im dramatischen Schaffen Wildenbruchs überhaupt, der schwache Punkt auch in der Heinrichtragödie.

Ueber den Verlauf der Tragödie ist nach diesen grundsätzlichen Ueberlegungen nicht mehr viel zu sagen. Seine unbeherrschte Leidenschaftlichkeit treibt Heinrich IV. durch alle Tiefen des Lebens. Voll blinden Hasses vernichtet er die Sachsen, voll robuster Lebenskraft reißt es ihn hin und her zwischen seiner Gemahlin Berta und der Buhlerin Praxedis. Es kommen Augenblicke, in denen sich Heinrich Rechenschaft über sein blindes Handeln ablegen möchte, aber da verschanzt sich das Gewissen rechtzeitig genug

hinter seinem Königsstolz: „Ich bin der König — und Königs Wille ist Deutschlands / Gesetz — und Treue zum König ist Deutschlands Religion“ (Kg. H. S. 8). Das ist nicht mehr die mittelalterliche Herrscheridee, die aus solchen Worten spricht, vielmehr eine ganz moderne, etwa im Sinne Hegels. Denn erst bei Hegel wird der Staat „die höchste Autorität, die Gottheit der Individuen selber, diese nur dienende Glieder, seinem Willen unbedingt gehorchend. Der Vertreter dieses Staates, der in seiner Hand alle Macht vereint, der personifizierte Staatswille, ist Uebermensch. Sein Wille ist das höchste Gesetz“.[44]

Nach Herausarbeitung dieser modernen Königsidee ist der weitere Weg Heinrichs für Wildenbruch klar. Schon jetzt Symbol einer deutschen Idee, muß Heinrichs Weg Sieg bedeuten. So steht der König in Canossa auf, nicht als Besiegter, sondern als Sieger. Symbolisch drückt das der Dichter dadurch aus, daß er seinen Helden vor dem Papst das Büßerhemd von den Schultern reißen läßt, so daß der König im Kettenpanzer, den er heimlich unter dem härenen Gewand getragen hat, vor dem Pontifex steht. Kurz nach Canossa bekriegt und besiegt Heinrich Rom. Während die Sprache der zertrümmerten Mauern der ewigen Stadt verkündet, daß Königs Wille tatsächlich höchstes Gesetz ist, stirbt Gregor, halb dem Wahnsinn verfallen, den Tod kleiner und gemeiner Naturen.

Im „Kaiser Heinrich“ stilisiert und symbolisiert der Dichter nur noch. Wieder taucht das Bild eines Kaisers ganz moderner Zeit auf, der im Gegensatz zu dem Königsdespoten Heinrich ein Volkskaiser ist, der über den Untertanen steht, aber nicht mehr, um sie nach Willkür zu beherrschen, sondern um sie zusammenzuführen zu dem einen Ziel: daß Deutschland groß und mächtig werde.

Hinter diesem Kaiserbilde steht zweifellos das Erlebnis der Tage von Versailles, das Erlebnis Bismarcks und seiner Politik. Der deutsche Mensch nach 1871 empfindet sein neues Reich als eine Wiedergeburt mittelalterlich-deutscher Größe; er sieht in seinem ersten Kaiser das Symbol völkischer Größe und Einheit. Diese Symbolik

---

[44] Vergl. Leo Berg „Der Übermensch in der modernen Literatur“ (München 1897), S. 265.

spricht auch aus Wildenbruchs Drama. Wenn der sterbende Kaiser Heinrich am Ende der Tragödie symbolisiert: „Heinrich war Deutschland — Deutschland ist Heinrich — / Ewigkeit bindet den Bund. — Wenn der Frühling rauscht / Ueber Täler und Höh'n, dann springt Kind Heinrich / Im grünenden Wald — wenn Rheinlands Berge / Schwellen vom Wein — das ist Heinrichs Seele, die in / Euch glüht. — Weiß ist mein Haar, müde mein Leib, jung ist mein Herz, das noch lieben kann. Deutschland bleibe jung! Weisheitsvoller Torheit voll / Deutschland bleibe jung" („Kaiser Heinrich" S. 8), so spricht auch aus dieser, dem Kyffhäusermotiv nachgebildeten Symbolik die Verschmelzung uralter und ganz moderner Tendenzen. Das wird um so deutlicher, wenn dieselbe Rheinsymbolik an anderer Stelle auch um Kaiser Wilhelm I. gesponnen wird. So heißt es in einem Gedicht „Kaiser Wilhelms Tod" vom 8. März 1888: „Hier liegt vielmehr als Ehre / Begraben und als Ruhm, Hier liegt begraben Deutschlands / Heiligstes Heiligtum". — Und dann die Rheinsymbolik: „So lang vom Berg zum Meere / Durch Deutschland fließt der Rhein, / Wird mit dem deutschen Volke Sein Kaiser Wilhelm sein." Dieses Gedicht, neben die Schlußverse des Heinrichdramas gehalten, veranschaulicht deutlich, wie Heinrich IV. bei Wildenbruch die Züge Kaiser Wilhelms I. trägt.

Aeußere Gestaltung. Es ist schon angedeutet worden, worin die künstlerische Schwäche der Heinrichtragödie liegt: in dem Mangel an innerer Entwicklungsmöglichkeit des Hauptheldens selbst. Von vornherein als ein deutsches Prinzip konzipiert, mußte Heinrich IV. in rasendem Tempo über alle Widerstände hinwegschreiten, niemals gezwungen, sich auch innerlich mit ihnen auseinanderzusetzen, d. h. an ihnen zu zerbrechen oder kämpfend über sie hinauszuwachsen. Wilhelm Dilthey sagt einmal von Wildenbruch: „das Grundgefühl seiner Poesie ist, daß die Leidenschaft die Mutter aller großen Dinge sei. — — Der Ausdruck wahrer Leidenschaft aber war ihm die beständige fortschreitende Aktivität.[45] Diese Worte treffen auch das innerste Wesen der Heinrichtragödie: Schon in seinen historischen Gegebenheiten kommt der Stoff diesem „Grund-

[45] Aus Diltheys Grabrede für Wildenbruch.

gefühl" Wildenbruch'scher Poesie entgegen. Bei Wildenbruch wird freilich an Heinrich alles Leidenschaft, selbst sein Herrschertum! Und die aus solcher Leidenschaft wachsende Aktivität kennt kein Besinnen und keine Grenzen. Sie stürmt unaufhaltsam fort, bis sie am Ziele ist. Eines ist gewiß: auf solcher Grundlage ist noch niemals eine große Tragödie erwachsen! Noch nie ist eine Tragödie ohne den Begriff des Schicksals ausgekommen. Wildenbruchs Helden kennen kein Schicksal, weder eines von innen noch von außen. Aeußere Formen kann Wildenbruch virtuos beherrschen; sie auch innerlich mit Leben zu erfüllen, dazu fehlt ihm die Kraft. Das ist sein Epigonenschicksal.

Der Stoff von „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" umfaßt das Geschehen einer Zeitspanne von über einem halben Jahrhundert. Es gab nur eine dramatische Form, die imstande war, solch umfangreiches Geschehen zu erfassen: das längst verschollene Ritterdrama des 18. Jahrhunderts. Mit all ihrer Weitschweifigkeit, ihrer hellen Freude an Kriegsgetümmel, an historisch aufgeputzten Prunkszenen, vor allem mit ihrer Deutschtümelei und ihrem Welschenhaß kommt diese Gattung an sich schon dem Zeitgeschmack der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts entgegen. So benutzt auch Wildenbruch das Ritterdrama als künstlerischen Vorwurf zu seiner Heinrichtragödie. Selbstverständlich ist, daß der Verfeinerungsprozeß, den Sprache und Charakterisierungskunst seit den Tagen des Ritterdramas durchgemacht haben, auch an diesem späten Ausläufer einer alten Gattung nicht spurlos vorübergegangen ist. In diesem Sinne stellen die historisch-nationalen Dramen Wildenbruchs, besonders das Heinrichdrama, die vollendete Form des alten Ritterdramas dar.

In den dramatischen Charakteren des Dichters spielt sich im kleinen noch einmal der Kampf ab, den er selbst Zeit seines Lebens gekämpft hat, der Kampf zwischen Idealismus und Realismus. Wie Wildenbruchs Idealismus keine Schranken kennt, so kennt auch der seiner idealistischen Typen keine. Das führt oft zu psychologischen Ungereimtheiten in der Charaktermotivierung, besonders der Hauptheldeu, da diese als Träger der Idee des Dichters selbst fast ausnahmslos zu den idealistischen Typen ge-

hören. So schwankt z. B. das Bild Heinrichs IV. in der Tragödie hin und her zwischen einem haltlosen Königsdespoten und unmenschlichen Tyrannen und einem weisen, sich selbst beherrschenden Volkskönig. -- Von Grund auf verzeichnet sind vor allem die weiblichen Charaktere, hier vor allem die Gemahlin Heinrichs, Bertha. Der König und Kaiser behandelt sie wie die gemeinste Magd. Er will, daß sie sich kränke: „kränken muß es dich! Eine Königin, die man mit einer Magd verwechselt!“ („König Heinrich“ S. 108). Aber Bertha nimmt alle Kränkungen willig hin: „Weil ich dich liebe wie am ersten Tag, wie ich dich lieben / Werde am letzten, immer, ewig und alle Zeit“ (S. 108). Hier wird nicht nur in Superlativen gesprochen, sondern auch gefühlt und erlebt. Das ist typisch für alle Wildenbruchschen Helden: grenzenlos überall, grenzenlos im Hasse, grenzenlos auch in der Liebe.

Die überzeugenden Charaktere dieses Dramas sind die realistischen. Zu ihnen hat der Dichter von vornherein einen größeren Abstand. In diese Kategorie Wildenbruchscher Typen gehören durchweg die Leute aus dem Volke: Bürger, Bauern, Soldaten. Ganz besonders fein gesehen sind immer die Kinder.

Die Psychologie Wildenbruchs ist immer Typenpsychologie. Das zeigt sich besonders im „Kind Heinrich“. Jedes Kind würde so sprechen, so handeln wie das Kind Heinrich. Es zeugt von einer ganz großen Beobachtungsgabe, wenn der Dichter den Knaben Heinrich auf die Frage Hildebrands: „Warum blickt ihr so auf mich?“ antworten läßt: „Du siehst anders aus als alle Menschen.“ Das Kind hat von Natur aus eine äußerst feine Gabe, Erwachsene einzuschätzen und zu beurteilen. Aus tiefster und feinster psychologischer Kenntnis der Knabenseele kommen auch folgende Worte Heinrichs: „Ich — kann nicht mit Mädchen sprechen! Ich will nicht mit Mädchen spielen“, oder, wenn der Knabe schließlich gezwungen dem Mädchen die Hand reicht und einfach sagt: „da!“ Hier verdankt Wildenbruch dem Realismus seiner Tage sein Bestes.

Die Schule des jungen Realismus zeigt sich in der Gestaltung der einfachsten Gestalten aus dem Volke, so z. B. des Bogenspanners des Kaisers, Rapoto, der zu den gelungensten Typen des ganzen Dramas gehört. Zu den

naturalistischen Stilmitteln Wildenbruchs gehört auch die gelegentliche Anwendung des Dialektes oder Jargons, so z. B. in der Wormser Judenszene.

Die Leidenschaftlichkeit Wildenbruchs — nach Dilthey das Grundgefühl seiner Poesie —[46] drückt sich auch in der Sprache des Dichters aus. Seine voll-tönende Prosa verträgt die Fessel des Verses nicht. Albert Fries weist auf den überragenden Einfluß Kleists, Schlegel-Shakespeares und Richard Wagners auf Wildenbruchs Sprache hin.[47] Dennoch bleibt ihr viel Eigenes und Urpersönliches. Auf der anderen Seite bewegt sich Wildenbruchs Ausdruck direkt in den Denkrichtungen seiner Zeit. Die vielen personifikatorischen Wendungen, wie „Heinrich war Deutschland — Deutschland ist Heinrich", der häufige Gebrauch der Verbindungen „deutsche Seele", „deutsche Menschen" u. a. m., gehen zweifellos auf den geschichtsphilosophischen Einfluß Heinrich von Treitschkes zurück. — Sind die häufigen bildhaften Verwendungen der Begriffe „Eisen" und „Stahl" charakteristisch für Wildenbruchs „heroisch-männliche Natur" (Fries), so sind sie doch vor allen Dingen charakteristisch für das Zeitalter Bismarcks. So atmet das Werk Wildenbruchs, sogar bis in die kleinsten Feinheiten seiner Sprache hinein, den Geist der Geschichte der siebziger bis neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts.

IV. Heinrich IV. im 20. Jahrhundert.

Paul Ernst.

Die gewaltige Politisierung, die im 19. Jahrhundert alle Lebensgebiete erfaßte, führte auch zu einer Unterordnung der Kunst unter politische Zweckgesichtspunkte. Die Vorliebe der Zeit für das pseudo-historische Tendenzdrama ist nur eine Folge dieser allgemeinen Politisierung.

Um die Jahrhundertwende ersteht im Neuklassizismus eine neue Bewegung, die der Verbürgerlichung der Kunst,

[46] Vergl. Anmerkung 45.

[47] Vergl. Albert Fries „Beobachtungen zu Wildenbruchs Stil und Versbau", Berlin 1920.

besonders der letzten Jahrzehnte, auf der ganzen Linie den Kampf ansagt. Ihr Führer ist *Paul Ernst,* dessen Name auch mit der Geschichte des Heinrichstoffes verknüpft ist, den er, als vorläufig letzter, in einem Trauerspiel, „Canossa" (1908), gestaltet hat. Da die dramatische Produktion Ernsts das beste Schulbeispiel für die Erfüllung seiner eigenen neuklassizistischen Theorien ist, und nur von diesen her in ihrer tiefsten Eigenart verständlich wird, muß der Analyse des Dramas ein kurzer theoretisch-ästhetischer Exkurs vorausgeschickt werden.

Im Mittelpunkt der Ernst'schen Theorien über das Drama steht der Schicksalsbegriff: „Der Kampf des Menschen mit dem Schicksal ist der größte Vorwurf, den es für den Künstler überhaupt geben kann.[48] Den rationalistischen Schicksalsbegriff der Naturalisten und Neuromantik lehnt Ernst als „Pöbelmeinung"[49] ab, da dieser auf der Formel: „Mensch = Produkt der Umwelt" beruhend, den Menschen die sittliche Handlungsfreiheit raubt. Der neue Schicksalsbegriff muß Raum für die sittliche Freiheit des Menschen lassen. Es gibt sogar eine Freiheit in der Notwendigkeit. Dort nun, wo der (freie) Wille des einzelnen und der des Ganzen zusammenstoßen, ist der Urgrund der Tragödie. Der Zusammenstoß selbst erfolgt auf Grund einer tragischen Notwendigkeit".[50] Diese, unverkennbar auf Hebbel zurückgehende Theorie des Tragischen erweitert Ernst noch durch die Theorie von der Kreuzung zweier Notwendigkeiten;[51] auf diese Weise schafft er in seinem Schicksalsbegriff Raum für die Handlungsfreiheit der Menschen. Denn im Kreuzungspunkt der Notwendigkeiten steht der tragische Held, der frei ist, weil er sich für die eine oder die andere Notwendigkeit entscheiden kann. Je nachdem nun, ob er der einen oder der anderen folgt, wird er durch die gegenstehende vernichtet. Das ist die wahre Tragik. Das klassische Beispiel für sie ist das „Ridentes morimur" des altdeutschen Heldenliedes.

---

48 Vergl. Paul Ernst „Der Weg zur Form", Berlin 1906, S. 52.

49 a. a. O.

50 a. a. O.

51 a. a. O., S. 62.

Eine bedeutende Stellung in der Theorie des Tragischen hat bei Ernst auch der Begriff des sittlichen Handelns. Sittlich handelt immer nur der Mensch, der dem Gesetz in seinem eigenen Inneren gemäß handelt, mit anderen Worten, der, der die Treue gegen sich bewahrt. Die Erschütterung dieser Treue durch den im Kreuzungspunkt zweier Notwendigkeiten sich selbst setzenden Konflikt und ihre Erneuerung, das ist der Inhalt der Ernst'schen Tragödie.[52] Sie hat — nach Soergel — „nur eine Ausdehnung: die der Höhe. Sie setzt ein mit dem Moment, wo rätselhafte Kräfte das Wesen aus dem Menschen heraustreiben, ihn zur Wesenhaftigkeit zwingen, und ihr Gang ist nur ein immer — offenbarer werden dieses einzigen wahren Seins".[53]

Sollen sich die beiden Gestalten, um die sich das Canossageschehen bewegt, Heinrich IV. und Gregor VII., in die Tragödienkonstruktion Ernsts einfügen lassen, so müssen sie zuvor zwei Grundforderungen erfüllen: der eine muß ein innerlich freier, der andere ein unfreier Mensch sein. Es lag nahe, Heinrich IV. zum Typus des großen, adligen Herrenmenschen, der seinen Weg in sittlicher Freiheit wandelt, abzustempeln, Gregor VII. dagegen zum Typ des niedrigen, unfreien Dienermenschen, der in ewiger Gottesknechtschaft seine innere Freiheit verloren hat, herabzuwürdigen.

Durch seine betonte Formenstrenge gehört das Canossadrama Ernsts schon äußerlich in die Reihe klassizistischer Kunstwerke. Dramatische Darstellung ist ja für den Neuklassizismus wieder „ein Begriff der strengen Kunst, — — eine Frage der Technik".[54] Knappheit und Klarheit in der Formengebung, in der Sprache, in der Psychologie sind ihre Hauptforderungen. In fünf Akten spielt sich das dramatische Geschehen ab. Der erste und der zweite Akt dienen der Exposition. Im ersten lernt man Hildebrand und seine Umgebung, im zweiten Heinrich IV. und seinen Kreis kennen. Die Oertlichkeiten sind so neutral wie mög-

---

[52] Vergl. Albert Soergel „Dichtung und Dichter der Zeit", 2. Band, S. 219 f.

[53] a. a. O., S. 130.

[54] Vergl. Werner Mahrholz „Deutsche Literatur der Gegenwart", Berlin 1930, S. 160.

lich, so im ersten Akt (nach der Textangabe): „In Rom Zelle, ganz einfach." Der dritte Akt spielt wieder in Rom, und wieder bestreitet ihn Gregor allein. Der vierte Akt bringt mit der Bannung Heinrichs IV. den Höhepunkt und den Konflikt, der fünfte in Canossa, wo sich Gregor und Heinrich das einzige Mal gegenüberstehen, die Lösung.

Bei der Erörterung der Frage nach dem motivlichen Aufbau des Dramas muß man sich noch einmal an die beiden Grundvoraussetzungen erinnern, die Heinrich und Gregor erfüllen müssen, sofern sie überhaupt in die Ernst'sche Dramenkonstruktion hineinpassen sollen. Die Voraussetzungen seien hier noch einmal formelhaft wiederholt: Heinrich IV. = Typ des adligen Herrenmenschen, im Besitze der sittlichen Freiheit. Gregor = Typ des pöbelhaften Dienermenschen ohne sittliche Handlungsfreiheit. Zu Beginn des Dramas treten — bildlich gesprochen — beide Typen aus sich selbst heraus, sie überheben sich über sich selbst; im Verlauf des Dramas müssen sie jedoch wieder zu sich selbst finden. Auf diese Weise entstehen die dramatischen Konflikte.

Gregor hat zu Lebzeiten Heinrichs III., des Vaters Heinrichs IV., einen Schwur getan, niemals Papst zu werden, solange Heinrich IV. lebt. Zu Beginn des Dramas steht er vor der Wahl, den Eid zu halten oder ihn zu brechen und die Papstwahl anzunehmen. Aber eine Natur wie Gregor, die typische Emporkömmlingsnatur, kann sich eine solche Aufstiegsmöglichkeit nicht entgehen lassen, ihr fehlt einfach die Möglichkeit, zwischen zwei Notwendigkeiten frei zu entscheiden. „Meineidig bin ich" — sagt Gregor —, „doch bin ich was ich muß. Ich kann nicht anders" (S. 59). Der erste (sich selbst setzende) Konflikt ist da: ein Meineidiger, besteigt Hildebrand den päpstlichen Thron. Trotz des päpstlichen Gewandes bleibt er das, was er stets war: ein unfreier Knecht. Sein Knechtsbewußtsein macht ihm den Kampf gegen Heinrich IV. unendlich schwer: „Laßt mich vergessen, daß mein Vater Knecht war. / Das fürcht' ich, — daß ich daran denken muß, / Und die ererbte Herrenfurcht mich lähmt" (S. 28). Eine solche „Proletariernatur" — um einen Lieblingsausdruck Ernsts zu gebrauchen — kann nicht aktiv handeln. So bricht Gregor zusammen, wo ihm eine große Gefahr begegnet. Manchmal

möchte er zurück aus den gefährlichen Höhen des Lebens in die bequemen Tiefen. Doch es gibt kein Zurück mehr. Die Saat der ersten Unfreiheit treibt hundert Schößlinge. Selbst auf dem höchsten Gipfel der Macht ist Gregor noch unfrei. Heinrich erscheint als Büßer in Canossa. Wieder steht der Papst im Kreuzpunkt der Notwendigkeiten. Soll er vergeben oder nicht? Aber er hat ja nur die eine Möglichkeit, zu vergeben, obwohl er weiß, daß Heinrichs Reue nicht echt ist, weil er Priester ist. Die knechtische Natur verbirgt sich hier hinter der Pflicht des Priesters. Aber diese Pflicht ist nur eine Umschreibung für den Begriff „Unfreiheit". Derselbe Gregor, der Heinrich bis aufs Blut gedemütigt, hat ihm durch die Bannlösung wieder auf die Höhe der Macht geholfen. Er selbst ist wieder das geworden, was er war, bevor er Papst wurde: ein ohnmächtiger Knecht, den Heinrich IV. ins Exil schickt.

Den umgekehrten Weg geht Heinrich IV. Er ist Kaiser und „Kaisersohn und Enkel" (S. 46), eine große und adlige Herrennatur, die nicht erst des Schmuckes der Krone bedarf; er wäre König „auch als Bettler" (S. 35). Als freier Mensch folgt Heinrich nur dem Gesetz in der eigenen Brust (S. 35). Dieses Gesetz, das ihn ewig treibt, verändert ihn auch ewig. Aber durch alle Veränderungen hindurch bleibt doch der freie Mensch in seinem innersten Wesen derselbe, wie der Strom, der ewig fließt, und den doch immer neue Wassermassen treiben (S. 38). Naturen wie Heinrich IV. scheuen nicht den Kampf. Sie brauchen ihn, um ihren Wert zu messen. Das „Ridentes morimur", das Ernst als das klassische Beispiel für die echte Tragik hinstellt, klingt an in den Worten Heinrichs, mit denen er den Kampf gegen Gregor eröffnet. Diese Worte mögen zugleich Zeugnis für die hohe sprachliche Begabung und Ausdrucksfähigkeit des Dichters ablegen: „O Lust des Kampfes, Jubel der Gefahr! / Solch einen Gegner hatte nie ein Mann, / Wie meinem Schwert das Glück entgegenstellt. / Und ich allein bekämpf ihn, ich allein: / Ich wittre Blut von Helden, frohe Schlacht, / Die Lanze splittert und der Schild zerkracht, / Beim Sang der Schwerter will ich heiter sein" (S. 49). Auch Heinrich steht in Canossa vor zwei Möglichkeiten: Buße zu tun oder nicht. Nichts zwingt ihn als die reale Ueberlegung: „Wenn ich mich beuge, werd ich seiner Herr" (S. 86). Denn

Gregor zwingt ja seine Priesterpflicht. Und so beugt sich Heinrich — äußerlich genug. Aber das innere Erleben von Canossa hat ihn doch verändert. Durch die Schule des Lebens hat er zu sich selbst zurückgefunden. „Ich war ein Jüngling — bin ich nun ein Mann? / Ein anderer stand ich auf als der sich beugte. / Er muß Gott fluchen (Gregor ist gemeint), / weil er Rechtes wollte. Ich pflegte Unrecht und ich segne Gott. Er geht zu sterben, und ich bin gestorben: / Er wie ein Tier, das seine Höhle sucht, / Ich, wie die Frucht, der Tod die Blüte ist: / Sein Tod ist Tod, doch Leben ist der meine. / Und nicht bereu ich, daß ich Blüten trug, / Nicht, daß ich glücklich war und Unrecht tat. / Das Blühen, das ich lebte, tat genug, / Denn ungewollt schafft ich den Früchten Rat, / Dacht' ich nur mich: vergeß ich mich von nun, / Jetzt bin ich stark, jetzt kann ich gütig sein, / Und wie ein Held den Menschen Gutes tun— —" (S. 117 f.).

Es ist schon angedeutet worden, daß die dramatische Produktion Paul Ernsts die Erfüllung seiner theoretischen Forderungen bedeutet. Nach der Analyse des Canossaschauspiels kann daran kein Zweifel sein. Die Theorie ist bei Ernst immer das primäre Element. Sein dramatisches Schaffen ist infolgedessen kein intuitives, sondern ein konstruktives. Statt Menschen des wirklichen Lebens schafft der Dichter Typen eigener Konstruktion. Das wirkliche Leben kennt keine so ausgesprochenen Typen wie die der Ernst'schen Dramen. Deshalb kann auch an die Menschen des Canossadramas niemals der Maßstab der Geschichte angelegt werden. Gregor VII. war keine Sklavennatur, viel eher eine groß angelegte Herrennatur voll leidenschaftlicher Kraft und Klugheit. Im Gegenspiel der diplomatischen Fähigkeiten ist Gregor oft genug Heinrich IV. weit überlegen gewesen. Daß er im entscheidenden Augenblick in Canossa den Priester in sich über den Menschen in sich gestellt hat, ist ein Zeichen seiner sittlichen Größe, nicht ein Zeichen innerer Unfreiheit, wie es Ernst hinstellt. Umgekehrt war Heinrich IV. durchaus nicht die Edelnatur, als die er uns bei Ernst entgegentritt. Seine Leidenschaft hat oftmals recht wenig von der Leidenschaftlichkeit großer Naturen an sich gehabt. So ist auch das Canossadrama Ernsts, wie alle die anderen, „eine logische Konstruktion", die den „Nachweis der Notwendigkeit des einen Gesetzes,

das immer anders, aber immer zwingend dem edlen Menschen der Tragödie sein Schicksal im Leben und Tod bestimmt", zu erbringen hat.[55]

V. Schlußbetrachtung.

Der Heinrichstoff hat wie kaum ein zweiter historischer Stoffkomplex seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine beispiellose Anziehungskraft auf deutsche Dichter und Schriftsteller ausgeübt. Dennoch hat er in keinem einzigen Falle eine die Zeiten überdauernde künstlerische Gestaltung gefunden. Das mag zum Teil daran liegen, daß der Stoff immer nur von Dichtern zweiten, dritten und noch niedrigeren Grades aufgegriffen worden ist; in der Hauptsache aber liegt es an dem Stoff selbst, der, durch und durch erfüllt von politischen und kulturpolitischen Momenten, zu einer tendenziös-propagandistischen Behandlung direkt herausforderte. Nur so ist es zu erklären, daß die Bearbeitungen, bis auf ganz wenige Ausnahmen, in die Kategorie der dramatisierten oder theatralisierten Geschichte gehören. Selbst die beste Leistung, das Schauspiel Paul Ernsts, ist, seiner schulmäßigen Doktrinität wegen, nur von literarhistorischer Bedeutung.[56]

---

[55] Vergl. Albert Soergel „Dichtung und Dichter der Zeit", 2. Band, S. 219 f.

[56] Jos. Kehrein nennt in „Deutsche Geschichte aus dem Munde deutscher Dramatiker" (Soest 1872) noch einige Bearbeitungen, die jedoch nicht mehr aufzutreiben waren, so: Jos. Streiter „Heinrich IV." (Stuttgart 1846), J. Ad. Ey „Heinrich IV." (1877) und Armin Bruno „Der Pilger von Canossa oder der Sieg der Krone" (Celle 1863). Andere Themen behandeln die von Kehrein fälschlich in die Zeit Heinrichs IV. verwiesenen Dramen von Wilh. Wolfsohn „Die Osternacht" (Dresden 1859) und das Volksdrama von Th. Gaßmann „Juden von Worms". — Das im Literaturlexikon von Wilh. Kosch unter Heinrich IV. aufgeführte Drama von Elisabeth vom Berge behandelt Heinrich IV., König von Frankreich und Navarra. — Ein Drama von Otto Prechtler, das sich in der Wiener Staatsbibliothek befindet, ist mir nicht ausgeliefert worden.

Anhang.

A) Dramentexte.

Anonym, Kaiser Heinrich der Vierte, erster Teil: Heinrich und Gregor, 1844.

Anonym, Hildebrand, ein histor. Drama, Sauerländer, Frankfurt a. M., 1855.

Bentzel-Sternau, Chr. E., Graf von: Der Geist von Canossa, 1839.

Biedermann, Karl: Kaiser Heinrich IV., Trauerspiel in 5 Akten, Böhlau-Weimar 1861.

Bodmer, Joh. Jak.: Der Vierte Heinrich, Kaiser (politisches Drama), enthalten in „Neue theatralische Werke von Herrn Bodmer, Professor in Zürich", Lindau 1768.

Dyk, Joh. Gottfr.: Roms Bannstrahl im elften Jahrhundert (Trauerspiel), Leipzig 1788.

Ernst, Paul: Canossa (Trauerspiel in 5 Aufzügen), Inselverlag Leipzig 1908.

G. T.: Herzog Otto und Heinrich der Vierte (dramatisiert), Mannheim 1787.

Gubitz, Anton: Kaiser Heinrich und seine Söhne (dramatisches Gedicht in 5 Aufzügen), Berlin 1852.

Heinsius, Julius: Kaiser Heinrich IV. (geschichtliches Trauerspiel in 5 Akten), Steinthal, Berlin 1854.

Helbig, Friedrich: Gregor der Siebente (Tragödie in 5 Aufzügen und einem Vorspiel), 1878.

Hindersin, Friedrich: Heinrich der Vierte (Schauspiel in 5 Aufzügen), Leipzig 1886.

Koester, Hans: Heinrich IV. von Deutschland (eine Trilogie) Brockhaus, 1844.

Kutter, Karl: Kaiser Heinrich IV. (Tragödie in 4 Akten), Biberach 1872.

Maltzahn, Friedr. v.: Heinrich der Vierte, Kaiser von Deutschland (Trauerspiel in 5 Akten), Neustrelitz 1821.

Marggraff, H.: Kaiser Heinrich der Vierte, 1841.

Michaelis, Friedrich: Heinrich IV. (dramatisches Gedicht in 3 Teilen), Berlin 1871.

Ressel, Jos.: Kaiser Heinrich IV. (geschichtliches Drama in 5 Akten), herausgegeben von Wilh. Ressel, Dresden und Leipzig 1891.

Riffert, Julius: Kaiser Heinrich der Vierte (Trilogie). Leipzig 1883.

Roeber, Friedrich: Kaiser Heinrich der Vierte, Dramatische Werke, Band 1, Bädeker, Elberfeld 1851.

Rogge, Friedrich Wilh.: Kaiser Heinrich der Vierte (Tragödie), 1839.
Rückert, Friedrich: Heinrich IV. (zwei Teile), Gesammelte poetische Werke in 12 Bänden (Band X), neue Ausgabe Frankfurt a. M.
Schrader, Julius: Kaiser Heinrich der Vierte (Trauerspiel in 2 Teilen), Trowitsch, Berlin 1854.
Schliephake, Theodor: Kaiser Heinrich der Vierte (Trauerspiel), Mannheim 1841.
Schweitzer, J. Batt. v.: Canossa (histor. Drama in 5 Akten), Berlin 1871.
Saar, Ferd. v.: Kaiser Heinrich der Vierte (Trauerspiel in 2 Teilen), Werke herausgegeben von Minor, Band V.
Soden Jul. Fr. v.: Leben und Todt Kaiser Heinrichs des Vierten (Schauspiel) 1784.
Weiland, Richard: Kaiser und Papst (historisches Drama in 5 Aufzügen), Dresden 1866.
Weißbrodt, J.: Gregor der Siebente (dramatisches Gedicht in 2 Teilen), Theissing, München 1865.
Ernst von Wildenbruch: „Heinrich und Heinrichs Geschlecht", eine Tragödie in zwei Abenden, in Wildenbruchs Werken (herausgegeben von B. Litzmann), Band XI.
Zoozmann, Richard: Die Salier (historisches Drama in 5 Aufzügen), Leipzig 1889.

B) Benutzte Literatur.

(Die in den Anmerkungen bereits aufgeführten Werke, so alle Quellenwerke, bleiben hier unerwähnt.)

Allgemeine Literatur.

Arnold, Robert: Das deutsche Drama, München 1925.
Brahm, Otto: Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhundert, Q. F. XL., Straßburg 1880.
Bulthaupt, Heinrich: Dramaturgie des Schauspiels, Band 4, Leipzig 1902.
Grimm, Herm.: Fragmente. 2 Bände, Berlin und Stuttgart 1900.
Hoffmann, H.: Aufklärung in „Religion in Geschichte und Gegenwart", Band I, Tübingen 1927.
Kurz, Heinrich: Geschichte der deutschen Literatur, Band IV: von Goethes Tod bis auf die neueste Zeit, Leipzig 1869—71.
Kosch, Wilhelm: Die deutsche Literatur im Spiegel der nationalen Entwicklung, München 1925.
Litzmann, Berthold: Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart, Hamburg und Leipzig 1894.
Lublinski, Samuel: Der Ausgang der Moderne (ein Buch der Opposition), Dresden 1909.
Mörikofer, J. C.: Die Schweizer Literatur des 18. Jahrhunderts.

Nadler, Jos.: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Regensburg 1912 ff.
Scherer, Dr. Franz Jos.: Die Kaiseridee des deutschen Volkes in Liedern seiner Dichter nach 1806 (Schulprogramm), Augsburg 1879.
Stern, Adolf: Studien zur Literatur der Gegenwart.
Schmidt, Expeditus: Historische Dramen, ihre Berechtigung und ihre Hemmnisse in Deutschland, München 1909.
Spiero, Heinrich: Deutsche Geister, Leipzig 1910.
Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Berlin und Neubabelsberg.
v. Weilen, A.: Neudruck der „Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur", 1888.

Spezialliteratur.

Beyer, C.: Neue Mitteilungen über Fr. Rückert, Leipzig 1873.
Beyer, C.: Rückert, ein biographisches Denkmal, Frankfurt 1868.
Bodmer, J. Jak.: Denkschrift zum 200. Geburtstage (herausgegeben von der Stiftung von Schnyder v. Wartensee), Zürich 1900.
Bodmer, J. Jak.: Kritische Betrachtungen über die poet. Gemälde der Dichter, Zürich und Leipzig 1741.
Conrad, H.: E. v. Wildenbruch als Dramatiker, „Deutsche Rundschau", 1889/90 II.
Fortlage, Karl: Rückert und seine Werke, Frankfurt 1867.
Gundelfinger, Fr.: Cäsar in der deutschen Literatur, Berlin und Leipzig 1922.
Hachtmann, Otto: H. J. Graf v. Soden als Dramatiker, Diss. Göttingen 1902.
Hausrath, A.: Gregor VII. auf der Bühne, „Protestantische Kirchenzeitung" 43/1896.
Klotz, A.: Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, Band II, Stück 5, Halle 1768.
Korff, H. A.: Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts, Heidelberg 1918.
Lublinski, S.: E. v. Wildenbruch als Dramatiker, Lit. Echo III, März 1901.
Ludwig, A.: Schiller und die deutsche Nachwelt, 1909.
Röhr, J.: Wildenbruch als Dramatiker, Berlin 1908.
Sommerfeld, Martin: Aufklärung und Nationalstaat, Lit. Echo 17/1914/15.
Tobler, Gustav: Joh. Jak. Bodmer als Geschichtsschreiber (Neujahrsblatt, herausgegeben von der Stadtbibliothek Zürich auf das Jahr 1891).
Wolff, W.: Raupachs Hohenstaufendramen, Diss. Leipzig, Berlin 1912.

C) Lebenslauf.

Am 3. Februar 1906 zu Nikolai, jetzt Polnisch-Oberschlesien, als Sohn des Prokuristen Karl Kolarczyk und seiner Gemahlin Martha, geb. Radwanofski, geboren, besuchte ich von Ostern 1917 bis 1924 die Oberrealschule in Königshütte, jetzt Polnisch-Oberschlesien, von Ostern 1924 bis Ostern 1926 die Oberrealschule in Beuthen OS., die ich mit dem Reifezeugnis verließ. An den Universitäten Breslau, Wien, Berlin und wieder Breslau studierte ich hauptsächlich Germanistik und Geschichte.

Zu besonderem Danke bin ich Herrn Professor Dr. phil. et iur. Paul Merker (Breslau) verpflichtet, der die Anregung zu meiner Arbeit gab und mir auch sonst mit Rat und Tat zur Seite stand.